ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

I 2752

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOM. 21
1
1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1972

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 21, Nr. 1, 1972

1020

IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'etranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaus de poste au chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, revistele se pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI, *București, str. Gutenberg 3 bis, Sectorul VI.* Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuța poștală 2001 — telex 011631, București, Republica Socialistă România sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
București

i 2752.
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL XXI 1972 Nr. 1

IAŞI 2022

SUMAR

Pag.

* * * Rolul şi funcţia literaturii în socialism 7

A TREIA CONSFĂTUIRE DE LITERATURĂ COMPARATĂ
— Probleme de bază ale literaturii comparate —
(22—23 noiembrie 1971)

LIVIU RUSU, Contribuţia literaturilor naţionale la formarea curentelor literare internaţionale (referat general) 17
I. C. CHIŢIMIA, Umanismul occidental şi umanism sud-est european . . . 25
ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA, Literaturile naţionale la sfîrşitul Renaşterii 31
STAN VELEA, Romantismul polonez în perspectivă europeană 35
MIHAI NOVICOV, Realismul. Structură generală şi modalităţi naţionale . . 43
N. I. POPA, Aspecte specific naţionale ale simbolismului 55
ION ZAMFIRESCU, Pentru o istorie a problemei : elemente naţionale în creaţia literară universală 61
MARIN BUCUR, Posibile sinonimii în definirea curentelor literare 67
EDGAR PAPU, Iniţiativă naţională şi iniţiativă internaţională 73

DISCUŢII 79

★

AL. DIMA, Aspecte specifice româneşti ale curentelor literare internaţionale (referat general) 97
VICTOR IANCU, Ecourile umanismului în ţările române 107
D, PĂCURARIU, Aspecte specifice ale clasicismului în litratura română . . 113
OVIDIU PAPADIMA, Coordonate europene şi aspecte specifice ale iluminismului românesc 121
ALEXANDRU DUŢU, Iluminism şi preromantism în cultura română. Mărturia adusă de traducerile din Réstif de la Bretonne 129
PAUL CORNEA, Titanismul în romantismul românesc de pînă la Eminescu 137
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, Un romancier în perspectiva curentelor literare : Liviu Rebreanu 151
ION POP, Avangarda poetică românească în contextul mişcării europene . 159

17644

Pag.

DISCUȚII 163

Cronica

A treia consfătuire de literatură comparată 169
Un colocviu de literatură comparată la Budapesta 171
Un simpozion internațional dedicat lui Dostoievski 173
Un simpozion românesc dedicat lui Dostoievski 175
Probleme de istorie și teorie literară în dezbaterea celui de al XVI-lea Congres internațional de studii bizantine (*Gr. Tănăsescu*) 177

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME XXI 1972 No 1

SOMMAIRE

Page

* * * Le rôle et la fonction de la littérature en régime socialiste 7

LA TROISIÈME CONFÉRENCE DE LITTÉRATURE COMPARÉE
— Problèmes fondamentaux de la littérature comparée —
(22—23 novembre 1971)

LIVIU RUSU, La contribution des littératures nationales à la formation des courants littéraires internationaux (Rapport général) 17
I. C. CHIȚIMIA, Humanisme occidental et humanisme sud-est européen . . . 25
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, Les littératures nationales à la fin de la Renaissance 31
STAN VELEA, Le romantisme polonais dans la perspective européenne . . . 35
MIHAI NOVICOV, La réalisme. Structure générale et modalités nationales . 43
N. I. POPA, Aspects spécifiquement nationaux du symbolisme 55
ION ZAMFIRESCU, Pour une histoire du problème : Les éléments nationaux dans la création littéraire universelle 61
MARIN BUCUR, Synonymies possibles dans la définition des courants littéraires 67
EDGAR PAPU, Initiative nationale et initiative internationale 73
DISCUSSIONS 79

★

AL. DIMA, Aspects spécifiquement roumains des courants littéraires internationaux (Rapport général) 97
VICTOR IANCOU, Les échos de l'humanisme dans les Pays roumains . . . 107
D. PĂCURARIU, Aspects spécifiques du classicisme dans la littérature 113
OVIDIU PAPADIMA, Coordonnées européennes et aspects spécifiques de la philosophie des Lumières roumaine 121
ALEXANDRU DUȚU, Philosophie des Lumières et « préromantisme » dans la culture roumaine. Le témoignage apporté par les traductions des œuvres de Restif de la Bretonne 129
PAUL CORNEA, Le titanisme dans la romantisme roumain d'avant Eminescu 137
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Un romancier dans la perspective des courants littéraires ; Liviu Rebreanu 151

Page

ION POP, L'avant-garde poétique roumaine dans l'ambiance du mouvement européen 159
DISCUSSION 163

Chronique

La troisième conférence de littérature comparée 169
Un colloque de littérature comparée à Budapest 171
Un symposium international dédié à Dostoïevski 173
Un symposium roumain dédié à Dostoïevski 175
Problèmes d'histoire et de théorie littéraire dans les débats du XVIe Congrès international d'études byzantines (*Gr. Tănăsescu*) 177

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Том XXI 1972 № 1

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

* * * Роль и функция литературы при социализме 7

ТРЕТЬЕ СОВЕЩАНИЕ ПО СРАВНИТЕЛЬНОМУ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЮ
—Основные проблемы сравнительного литературоведения—
(22—23 ноября 1971 г.)

ЛИВИУ РУСУ, Вклад национальных литератур в образование международных литературных течений (общий реферат) 17
И. К. КИЦИМИЯ, Западный гуманизм и гуманизм юго-восточной Европы 25
ЗОЕ ДУМИТРЕСКУ-БУШУЛЕНГА, Национальные литературы в конце Возрождения 31
СТАН ВЕЛЯ, Польский романтизм в европейской перспективе 35
МИХАЙ НОВИКОВ, Реализм. Общая структура и национальные особенности 43
Н. И. ПОПА, Специфически национальные аспекты символизма 55
ИОН ЗАМФИРЕСКУ, К истории вопроса: национальные элементы в мировом литературном процессе 61
МАРИН БУКУР, Возможные синонимии в определении литературных течений 67
ЭДГАР ПАПУ, Национальная инициатива и международная инициатива 73
ДИСКУССИИ 79

★

АЛ. ДИМА, Специфически румынские аспекты международных литературных течений (общий реферат) 97
ВИКТОР ЯНКУ, Отзвуки гуманизма в Румынских княжествах 107
Д. ПЭКУРАРИУ, Специфические аспекты классицизма в румынской литературе 113
ОВИДИУ ПАПАДИМА, Европейские координаты и специфические стороны румынского просветительства 121
АЛЕКСАНДРУ ДУЦУ, Просветительство и « преромантизм » в румынской культуре. Свидетельства переводов из Ретифа да ла Бретонн . . . 129
ПАУЛ КОРНЯ, Титанизм в румынском романтизме до Эминеску 137
КОРНЕЛИЯ ШТЕФЭНЕСКУ, Ливиу Ребряну в перспективе литературных течений: 151

Стр.

ИОН ПОП, Румынский поэтический авангард в общем европейском движении 159
ДИСКУССИИ 163

Хроника

Третье совещание по сравнительному литературоведению 169
Коллоквиум по сравнительному литературоведению в Будапеште 171
Международный симпозиум, посвященный Достоевскому 173
Румынский симпозиум, посвященный Достоевскому 175
Проблемы истории и теории литературы на обсуждении XVI Международного конгресса по византийским исследованиям (*Гр. Тэнэсеску*) 177

ROLUL ȘI FUNCȚIA LITERATURII ÎN SOCIALISM

Odată cu sfîrșitul celui de al doilea război mondial, intelectualii din toate țările care au suferit de pe urma fascismului și-au pus probleme politice imediate, fiind direct implicați în actualitatea socială și ideologică a societății. Experiența dură a războiului care pentru prima oară în lume amenința cu atîta sălbăticie valorile civilizației și demnității umane, ca și experiența furtunoasă a luptei de rezistență și a celei de eliberare pînă la înfrîngerea finală a hitlerismului, a fost pentru intelectualitatea acelui timp o experiență hotărîtoare pe drumul integrării ei sociale. Angajarea politică nu mai este o problemă teoretică, ci o condiție a existenței și afirmării atitudinii intelectuale și artistice, o verificare a rolului său public, iar marxismul și comunismul nu mai pot rămîne la nivelul dezbaterilor și propagandei, învingînd în cîteva țări europene, iar în celelalte țări, cele capitaliste, devine o modalitate fățișă de angajare filozofică și politică.

În mod firesc, această situație generalizată postbelic, a creșterii rolului politic și social al literaturii determinată de noua condiție a scriitorului angajat în evoluția evenimentelor istorice va prezenta aspecte specifice în țările sistemului socialist. Recunoașterea rolului conducător al partidului comunist în toate domeniile economice, sociale și politico-ideologice, ca și țelul de luptă și muncă a acestor țări, și anume construirea socialismului, creează condiții specifice exercitării funcțiilor literaturii socialiste. Devine astfel lesne de înțeles atenția pe care partidul nostru a acordat-o încă de la înființarea sa, problemei literaturii. Texte devenite deja clasice, aparținînd lui Marx și Engels și în special lui Lenin, care se referă direct la practica partinității literaturii, înarmează teoretic partidul comunist în privința rezolvării politice a moștenirii și creației literare. Părinții materialismului istoric, Marx și Engels, au făcut nenumărate referiri la literatură, pentru a discuta despre concepția materialistă a culturii, despre caracterul de clasă al artei, despre creația artistică în comunism și noile condiții ale desființării proprietății private și libertatea individualității. E un bun teoretic tradițional adevărul marxist al determinării materiale a conștiinței, astfel încît morala, religia, metafizica, arta și orice alte forme ale conștiinței nu sînt independente și abstracte, ci produsul activității practice de dezvoltare a oamenilor. Concepția materialistă, prin studierea științifică a diferitelor sisteme economice sociale din care se deduc în continuare concepțiile politice, juridice, estetice, filozofice, religioase corespunzătoare, va avea o mare influență în practica revoluționară a prole-

tariatului. De o deosebită actualitate sînt şi ideile marxiste în legătură cu umanismul comunist prin care se înţelege posibilitatea omului ca în condiţiile desfiinţării proprietăţii private să-şi însuşească esenţa sa „multilaterală într-un mod multilateral", existînd deci în mod obiectiv premizele devenirii sale ca „om complet". Faţă de *înstrăinarea* şi *auto-înstrăinarea* omului în capitalism, faţă de sărăcirea şi unilateralizarea sa, odată cu desfiinţarea proprietăţii private, omul începe să-şi apropie realitatea umană, comportamentul său fiind în sfîrşit *manifestarea* propriei realităţi umane, „este eficacitate umană şi *suferinţă* umană, căci suferinţa omenească concepută este o autosatisfacere a omului".

Contribuţia leninistă la înţelegerea funcţiei politice a literaturii este valoroasă în măsura în care ea cuprinde referiri concrete la felul în care partidul trebuie să abordeze, în ansamblul programului de măsuri revoluţionare, problema tradiţiei şi creaţiei literare. Lenin vedea în literatură o armă importantă a revoluţiei socialiste, datorită forţei sale de cunoaştere şi transformare a societăţii. Este semnificativ pentru înţelegerea leninistă a rolului şi scopului artei, felul în care este interpretat de-a lungul mai multor articole „tolstoismul", în raport cu pregătirea şi sarcinile revoluţiei socialiste. Ridicîndu-se împotriva falsificărilor lui Tolstoi de pe poziţiile politice reacţionare de diferite coloraturi, Lenin va şti să descopere în marele scriitor realist rus — şi în vigoarea criticii sale aparţinînd epocii primei revoluţii ruse, un aliat al proletariatului, singura clasă care poate formula o interpretare adecvată şi justă asupra moştenirii lui Tolstoi.

Actualitatea lui Lenin se datoreşte faptului că el a formulat cîteva principii cheie în legătură cu îndrumarea de partid a literaturii, principii care au izvorît din practica pregătirii, înfăptuirii revoluţiei şi instaurării puterii sovietelor. Preocupat de situaţia ziarului „Proletarii", Lenin sesiza îmbinarea nefirească a partinităţii deschise cu legalitatea camuflată, „diplomatică", de o ambiguitate nesănătoasă şi derutantă, şi lansa clarvăzător principiul presei de partid şi al muncii literare „ca parte integrantă a muncii organizate, planificate şi unitare a partidului social-democrat". E momentul cînd pentru prima oară conducerii de partid i se atrage atenţia asupra transformării domeniului literaturii sub toate aspectele lui: presă, creaţie artistică, edituri, librării, biblioteci, într-o muncă ideologică de partid. Întregul stadiu social al circulaţiei literaturii, al creaţiei şi receptării, al *vînzării*, cumpărării şi valorificării produsului literar, este scos de Lenin de sub vechile moravuri burgheze. Principialitatea şi tactica sa de abordare partinică a literaturii a intrat de atunci în atenţia oricărui partid comunist din lume, preocupat de conducerea politică în domeniul artei: „Fără discuţie că munca literară se pretează mai puţin decît oricare alta unei egalizări mecanice, denivelări, dominaţiei majorităţii asupra minorităţii. Fără discuţie că în acest domeniu este neapărat necesar să se asigure un cîmp mai larg iniţiativei personale, înclinaţiilor individuale, să se asigure un cîmp mai larg gîndirii şi fanteziei, formei şi conţinutului. Toate acestea sînt incontestabile, dar toate acestea nu dovedesc decît că partea literară a muncii de partid a proletariatului nu poate fi identificată în mod stereotip cu celelalte părţi ale muncii de partid a proletariatului ... Departe de noi gîndul de a propovădui vreun sistem uniform sau o rezolvare prin cîteva hotărîri a problemei. Nu,

în acest domeniu mai puţin decît oriunde, nu poate fi vorba de schematism. Important este ca întregul nostru partid, întregul proletariat social-democrat conştient din Rusia, să înţeleagă această nouă sarcină, să o formuleze limpede şi să treacă pretutindeni la înfăptuirea ei".

De-a lungul anilor, partidul nostru, alături de problemele complexe ale construcţiei economiei socialiste, ca şi introducerii şi perfecţionării continue a relaţiilor socialiste, şi-a spus mereu cuvîntul în domeniul istoriei şi creaţiei literare. Etapa actuală a dezvoltării socialismului la noi impune precizări noi de conţinut, aşa cum se vede din discursurile ţinute cu diferite prilejuri de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului, în ceea ce priveşte exercitarea rolului conducător al partidului în literatură. La Congresele partidului se elaborează linia generală de activitate a întregii societăţi. Această linie generală de dezbatere cuprinde un număr de principii obţinute în urma unei analize pătrunzătoare a stadiului de dezvoltare a societăţii noastre, a sarcinilor şi realizărilor sale, a capacităţii sale interne, ca şi a nevoilor crescînde ale oamenilor muncii. Partidul analizează situaţia prezentă şi trasează linia sa generală de activitate, ce urmează să fie concretizată şi defalcată în fiecare domeniu în parte, ceea ce formează ansamblul vieţii economice şi sociale a ţării. În cadrul domeniilor de activitate atît de variate, industriale, agricole, comerciale, învăţămînt, cercetare ştiinţifică etc., literatura şi arta reprezintă un organism distinct, care se angrenează totuşi firesc, în acest ansamblu organizat, planificat şi unitar al structurii societăţii socialiste, iar perspectiva generală a dezvoltării viitoare — în concordanţă cu legile societăţii socialiste şi cu idealul acesteia şi în concordanţă cu adevărul istoric al momentului intern şi internaţional, — e concretizată în linia de activitate elaborată de partid. În condiţiile societăţii contemporane, nici un domeniu de activitate nu mai are o independenţă absolută, ci se află în strînsă dependenţă de celelalte, fie din interiorul, fie din exteriorul societăţii respective. Sistemul planificat al societăţii contemporane impune necesitatea vitală a formulării de către partid a îndrumării unice de dezvoltare a întregii societăţi socialiste. Participînd în mod firesc la un asemenea angrenaj ordonat şi logic al funcţionării sistemului social, literatura şi arta vor fi solidare cu aceeaşi linie unică a partidului. Problema principală care se impune este însă felul în care directivele şi sarcinile lansate de partid sînt prelucrate, traduse şi concretizate în termeni specifici domeniului artei şi literaturii. În interiorul acestui domeniu, ca şi al altora, există o independenţă de acţiune, de manifestare, de creaţie care ţine de specificul însuşi al artei. Această independenţă reală nu trebuie nicidecum minimalizată, ea neintrînd nicidecum în contradicţie cu linia partidului.

Ce înseamnă deci asigurarea rolului conducător al partidului în domeniul literaturii? Astfel, în cuvîntarea la adunarea festivă consacrată împlinirii a 25 de ani de la apariţia primului număr legal al ziarului „Scînteia", (din 25 septembrie 1969), tovarăşul Nicolae Ceauşescu dădea o înaltă apreciere activităţii „Scînteii" în măsura în care aceasta s-a afirmat ca o puternică armă de luptă a partidului şi a clasei muncitoare în momentele marilor bătălii de clasă, situîndu-se — în toate împrejurările — pe poziţiile partidului şi militînd pentru înfăptuirea politicii sale şi anume înfăptuirea industrializării, cooperativizarea şi modernizarea agriculturii, dezvoltarea

ştiinţei şi culturii, educarea în spirit nou a oamenilor muncii, generalizarea şi perfecţionarea relaţiilor socialiste, reflectarea politicii internaţionaliste a partidului şi statului. În cuvîntare se sublinia faptul că izvorul acestor succese şi anume împlinirea sarcinilor care au stat în faţa presei, lărgirea cu fidelitate a intereselor poporului, devotamentul faţă de partid, toate acestea „au fost şi sînt sub conducerea şi îndrumarea nemijlocită de către partid, de către Comitetul Central". Presa poate aduce contribuţii nemijlocite la îndeplinirea obiectivelor activităţii stabilite de Congresul al X-lea, printr-o tratare sistematică a problemelor, exercitînd controlul opiniei publice de masă asupra activităţii colectivelor de muncă şi a organelor de stat şi de partid care răspund de organizarea şi desfăşurarea activităţii economice. Ziarele, prin dezbateri zilnice pot contribui la crearea unui spirit de responsabilitate faţă de muncă, pot urmări şi controla îndeplinirea programului stabilit de Congres, pot sprijini şi stimula activitatea din diverse domenii, pot lua o atitudine critică hotărîtă faţă de lipsuri şi neajunsuri. După cum se vede, publicaţiile îşi pun în centrul atenţiei lor urmărirea felului în care se realizează concret măsurile hotărîte de Congres, măsuri valabile şi obligatorii pentru oricare membru al societăţii noastre. „Presa trebuie să dezbată temeinic şi să lămurească sensul acestor măsuri, să explice — în mod convingător — faptul că ele reprezintă o necesitate imperioasă a îndeplinirii în bune condiţii a programului de dezvoltare economică şi socială a ţării". Un rol important al presei este şi acela de ridicare a nivelului ideologic al maselor, de dezvoltare a conştiinţei lor socialiste, astfel încît trebuie să găsească calea cea mai eficace pentru a înarma opinia publică cu concepţia marxist-leninistă a partidului nostru, să explice maselor poziţia partidului faţă de diferite probleme ale vieţii sociale interne şi faţă de evenimentele vieţii internaţionale contemporane, să cultive trăsăturile noi ale omului societăţii noastre, combătînd mentalităţile retrograde, mistice şi lărgind multilateral orizontul de cultură, nivelul ştiinţific şi informarea maselor asupra a tot ce e nou şi valoros în cunoaşterea şi experienţa umană. Chiar şi îndrumarea partinică a literaturii, a creaţiei şi a muncii culturale de masă, se face tot prin intermediul presei. Tovarăşul Nicolae Ceauşescu observînd faptul că publicaţiile de specialitate nu manifestă suficientă combativitate faţă de unele tendinţe negative şi nici o atitudine hotărîtă faţă de operele slabe, confuze, rupte de realităţile româneşti, arată că în acest caz este necesar — ca în special în interiorul acestor colective redacţionale — „să crească spiritul de răspundere faţă de dezvoltarea culturii noastre socialiste, faţă de educaţia culturală a poporului nostru". Trebuie observat că rolul conducător al partidului în literatură nu are nimic de-a face cu o tutelă severă, ci dimpotrivă se face apel la răspunderea, conştiinţa şi dreptul de a se manifesta liber al creatorilor de artă. Dar libertatea acestora nu poate fi sinonimă cu arbitrarul, lipsa de discernămînt sau indiferenţa faţă de calitatea şi valoarea educativă şi estetică a operelor literare, a publicaţiilor în general. „Trebuie înţeles clar, spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu, că în societatea noastră întreaga presă — fie ea cotidiană sau periodică, social-politică sau culturală — trebuie să promoveze cu consecvenţă şi fermitate linia politică a partidului, şi numai linia politică a partidului nostru comunist. Toate revistele şi publicaţiile trebuie să oglindească concepţia şi punctul de vedere al organelor şi organi-

zaţiilor politice, sociale şi culturale de care aparţin, ideologia societăţii noastre socialiste. Nu se poate admite sub nici un motiv publicarea unor lucrări sau opinii — indiferent din partea cui ar veni — care contravin ideologiei partidului nostru, concepţiilor societăţii noastre, idealurilor şi intereselor poporului nostru, constructor al socialismului. Aceasta impune necesitatea ca în conducerea revistelor şi publicaţiilor să lucreze oamenii hotărîţi să militeze de pe aceste poziţii, să promoveze cu pasiune şi fermitate politica partidului în domeniul culturii şi artei, în toate domeniile de activitate" (din *Rapoarte, cuvîntări, articole*, vol. IV, p. 441).

Iată dar ce importanţă deosebită se acordă răspunderii partidului pentru dezvoltarea artei şi culturii, conducerea de către partid a artei şi culturii funcţionînd ca lege fundamentală a dezvoltării societăţii, valabilă aşa cum am arătat mai sus pentru toate domeniile de activitate. Idealul societăţii noastre este crearea unei societăţi socialiste multilateral dezvoltate, iar acest lucru presupune concomitent cu nivelul înalt al forţelor de producţie şi o puternică dezvoltare a culturii, ştiinţei, învăţămîntului care modelează imaginea contemporană a unui om al muncii, înaintat din toate punctele de vedere. Acest înalt nivel al activităţii spirituale exercită o influenţă pozitivă asupra însăşi ansamblului dezvoltării sociale a societăţii. În mod firesc, cultura şi arta din societatea noastră au un conţinut socialist care presupune exprimarea unei concepţii marxist-leniniste despre lume şi viaţă, concepţie ce structurează — ca o linie directoare — întreaga noastră cultură. Aceasta e şi garanţia sigură că opera literară, creaţia artistică în general, va fi o valoroasă artă angajată, situată ferm pe poziţiile ideologiei marxist-leniniste şi în slujba aspiraţiilor şi idealurilor poporului. Într-o societate ca a noastră, unde toate eforturile şi profundele transformări înnoitoare au ca scop făurirea unei lumi în care omul să fie figura centrală, este de la sine înţeles că literatura şi creaţia artistică vor fi închinate omului. În cuvîntarea ţinută la *Intîlnirea cu oamenii de artă şi cultură*, tovarăşul Nicolae Ceauşescu îndruma pe artişti să-şi pună forţele creatoare în slujba valorilor umaniste făurite de poporul din care s-au născut şi în mijlocul căruia trăiesc: „Priviţi, tovarăşi, harta ţării noastre, priviţi noile construcţii economice, noile edificii social-culturale. Dacă un sculptor s-ar apuca să dăltuiască în marmură chipul României de astăzi, greu ar putea cuprinde tot ce s-a înălţat în oraşele şi satele patriei noastre în aceşti ani. Ar trebui nespusă fineţe şi răbdare pentru o asemenea lucrare. Dacă un pictor ar încerca să înfăţişeze aceste realizări, ar ieşi, desigur, o frescă minunată, dar i-ar trebui multe nuanţe de culori şi multă imaginaţie. Aşa cum unui scriitor i-ar trebui o muncă îndelungată şi grea pentru a reda aceste realizări în paginile unui roman. Şi, totuşi, aceste măreţe succese ale poporului nostru trebuie să stea la baza creaţiei literar-artistice.

Dar, alături de realizările care au îmbogăţit şi înfrumuseţat chipul patriei, înfăptuirea cea mai mare, cea mai de preţ, este făurirea omului nou, a conştiinţei înaintate a muncitorilor, ţăranilor şi intelectualilor — români, maghiari, germani şi de alte naţionalităţi —, care au creat toate valorile, toată bogăţia noastră naţională. Pe bună dreptate, arăta secretarul general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, tocmai aceşti oameni noi ai ţării noastre porniţi pe drumul progresului şi civilizaţiei trebuie să fie şi eroii operelor scriitorilor şi artiştilor, dar şi beneficiarii

şi consumatorii acestor opere. Nu se poate ignora dificultatea pentru transpunerea artistică a complexităţii vieţii sociale şi intime a unui asemenea om contemporan. În cuvîntare se punea însă în evidenţă ideea eronată de la care porneşte adesea critica literară, aceea că „omul de astăzi ar avea preocupări simpliste, care nu oferă poetului, scriitorului, artistului, posibilitatea de a înfăţişa conştiinţe înaintate, orizonturi sufleteşti largi. Unii mai consideră că e greu să întîlneşti asemenea oameni printre producătorii de bunuri materiale şi că este bine să-i cauţi în trecut sau la cafenea, pe bulevard. Sînt de acord cu cei care au criticat faptul că în presa noastră literară îşi mai fac loc asemenea opinii. Nu, tovarăşi, sufletul omului nou, conştiinţa lui deschid artistului un orizont nelimitat de investigaţie. Cercetarea şi redarea acestui univers uman, palpitant — iată ce cerem noi creatorilor de artă. Să glorificăm ceea ce e valoros, mai nobil în societatea noastră socialistă — omul, căruia îi datorăm tot ce s-a înălţat în România" (din *Rapoarte, cuvîntări, articole*, vol. V, p. 459).

Inspirîndu-se din realitatea imediată a construcţiei unei societăţi avîntată spre civilizaţie şi umanism, scriitorii şi artiştii crează opere care devin principalii agenţi de educaţie a maselor. Este unanim recunoscută importanţa literaturii în modelarea conştiinţei socialiste a poporului, în formarea şi rafinarea deprinderilor şi gustului estetic, a dragostei pentru frumos, bine şi adevăr. Literatura şi în special cinematograful sînt chemate să contribuie la întreţinerea în sufletul tineretului a flăcării patriotismului socialist şi a internaţionalismului. În nenumărate ocazii secretarul general al partidului a dat o înaltă apreciere acestor trăsături fundamental educative şi formative ale literaturii şi artei.

Este un adevăr axiomatic faptul că arta, în virtutea caracterului său social, trebuie să răspundă unui imperativ social actual, unei necesităţi ideologice a realităţii în curs de desfăşurare, şi numai în funcţie de adevărul social pe care îl descoperă şi îl pune în circulaţie arta îşi confirmă propria ei valoare. Valoarea unei opere nu poate fi restrînsă exclusiv la valoarea sa estetică, făcîndu-se abstracţie de felul în care ea răspunde necesităţii istorico-sociale şi spirituale a omului. „Dacă o operă literară, un cîntec, o lucrare de artă plastică este săracă în idei, lipsită de puterea de a emoţiona, de a convinge, de a înnobila spiritul, utilitatea, valoarea ei pentru om, pentru societate este redusă", spunea tovarăşul Nicolae Ceauşescu. Arta este cu adevărat valoroasă cînd omul ascultînd-o, citind-o, privind-o, *simte că ea îi devine necesară*, indispensabilă, îl transformă, îl educă, îi lărgeşte orizontul spiritual. „Asemenea opere de artă cere societatea de la dumneavoastră — spunea secretarul general al Partidului Comunist Român, adresîndu-se scriitorului şi oamenilor de cultură —, iar aceste cerinţe vor creşte tot mai mult în anii ce vin". Iată dar, cum în concepţia despre artă şi literatură exprimată de partid se vede clar aprecierea politică şi socială profundă a rolului culturii. Se subliniază mereu, în documentele de partid, raportul foarte strîns dintre ritmul accelerat al dezvoltării materiale în socialism şi cel al dezvoltării culturii, ştiinţei, literaturii şi învăţămîntului. Istoria de pînă acum a societăţii socialiste a demonstrat paralelismul succeselor instaurării şi statornicirii puterii oamenilor muncii şi a celor obţinute în procesul revoluţiei culturale. Încă de atunci, — sublinia tovarăşul Nicolae Ceauşescu în *Expunerea cu privire la Programul P.C.R. pentru îmbunătă-*

ţirea activităţii ideologice, ridicarea nivelului general al cunoaşterii şi educaţia socialistă a maselor, pentru aşezarea relaţiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii şi echităţii socialiste şi comuniste, — şi viaţa a confirmat acest lucru, apărea cu toată claritatea că, dacă nu vom reuşi să lichidăm starea de înapoiere culturală, să creăm cadrele necesare de specialişti şi de muncitori pentru toate domeniile de activitate însăşi dezvoltarea economică a ţării nu se va putea înfăptui cu succes. De aceea se urmăreşte cu consecvenţă, aşa cum se vede din documentele Congresului al IX-lea, ale Conferinţei Naţionale şi Congresului al X-lea, ca odată cu avîntul fără precedent înregistrat de forţele de producţie, să se înregistreze de asemenea mari succese în ridicarea nivelului general de cultură al întregului nostru popor. Devine limpede aşadar observaţia de mai sus a secretarului general al partidului că societatea socialistă va cere din ce în ce mai mult, în următorii ani, de la cultură, că va creşte exigenţa şi nevoia societăţii faţă de artă şi operele literare. Doar socialismul este de neconceput fără aportul ştiinţei şi artei, ceea ce constituie un proces complicat şi de lungă durată, o muncă stăruitoare, mai dificilă decît dezvoltarea economiei, pentru că aici este vorba de transformarea oamenilor, de înarmarea lor cu o concepţie înaintată despre viaţă şi societate, de răspîndire a cunoştinţelor noi, ştiinţifice şi artistice. De asemenea, partidul urmăreşte cu consecvenţă munca politico-educativă, în cadrul căreia o atenţie deosebită i se acordă artei. Idealul societăţii noastre socialiste nu este numai eliberarea omului de exploatare şi asigurarea unor condiţii de bunăstare materială, ci este — totodată — făurirea unei civilizaţii spirituale superioare. Numai aşa se poate vedea cît adevăr cuprinde acest principiu al construirii socialismului, care consideră că arta şi cultura sînt părţi componente indispensabile şi inseparabile ale luptei pentru formarea orînduirii socialiste şi comuniste. Tovarăşul Nicolae Ceauşescu a arătat că în momentele cînd în activitatea ideologică-educativă s-au manifestat unele lipsuri şi greşeli, acestea au avut ca urmare greşeli în domenii foarte depărtate, ca de pildă, dezvoltarea unor ramuri industriale. Într-adevăr, arta, ştiinţa şi învăţămîntul sînt inseparabile de activitatea de construcţie socialistă. Astfel, subaprecierea tradiţiilor naţionale şi sociale progresiste a avut urmări negative asupra activităţii politico-educative, îndrumarea activităţii literar-artistice a recurs uneori la teze generale, rupte de viaţa poporului nostru. Dar asemenea situaţie se remediază numai prin întărirea rolului conducător al partidului, aşa cum a dovedit-o recenta Plenară a partidului şi dezvoltarea continuă a democraţiei socialiste.

Am văzut mai sus că a înţelege just ce înseamnă exercitarea rolului conducător al partidului în orice domeniu de activitate, în cazul de faţă al literaturii, este înainte de toate a avea încredere şi a accepta ca singura linie justă de dezvoltare în continuare a ţării linia partidului, elaborată în concordanţă cu legile generale ale socialismului. Urmează apoi realizarea în practică a liniei politice generale, care necesită înţelegerea şi studierea legilor obiective ale structurii sociale socialiste şi condiţiile specifice ale domeniului respectiv. Astfel pentru literatură şi artă, *scriitorilor şi artiştilor le revine sarcina* să studieze, în funcţie de cerinţele şi specificul exprimării artistice, felul în care trebuie să se încadreze liniei generale politice a partidului. Literatura de partid nu este o lite-

ratură făurită de partid, ci o literatură creată de artişti cu o înaltă conştiinţă comunistă, legaţi de tradiţiile progresiste şi patriotice ale culturii noastre şi de actualitatea evenimentelor interne şi internaţionale, de pe poziţiile politicii partidului. Literatura pe care societatea socialistă de azi şi de mîine o cere scriitorilor, este o literatură angajată, comunistă Nu este întîmplătoare şi nesemnificativă însuşirea de către scriitori a marxism-leninismului şi concepţiei materialismului dialectic şi istoric, deoarece ei trebuie să cerceteze asemenea unor economişti, unor sociologi, unor filozofi, unor istorici, mersul evenimentelor şi reflectarea acestora în conştiinţele oamenilor. Scriitorul reprezintă pe toţi aceşti specialişti laolaltă şi trebuie să cunoască politica marxistă pentru a putea cerceta şi interpreta just realitatea. Altminteri am avea de-a face cu scriitori demagogi şi tezişti, fără priză în public, aşa cum se vede şi dintr-un citat al lui Lenin: „Dacă studierea comunismului ar consta numai în însuşirea a ceea ce este expus în lucrările, cărţile şi broşurile comuniste, atunci foarte uşor am obţine nişte fanfaroni sau burghezi comunişti, ceea ce ne-ar aduce numai prejudicii şi neajunsuri, pentru că aceşti oameni, după ce vor fi învăţat şi citit ceea ce este expus în cărţile şi în broşurile comuniste, s-ar dovedi neputincioşi să lege laolaltă toate aceste cunoştiinţe şi n-ar şti să acţioneze aşa cum într-adevăr o cere comunismul".

O importanţă şi mai mare are însuşirea serioasă, ştiinţifică a gîndirii marxist-leniniste pentru formaţia criticului şi istoricului literar. Acesta e chemat să interpreteze fenomenul literaturii: creaţia operei, personalitatea unui scriitor, receptarea sociologică a operei, istoria circulaţiei şi succesivele ei interpretări etc. folosindu-se de o varietate de metode critice: estetice, psihologice, antropologice, sociologice, structuraliste. Dar ca şi în creaţia artistică, varietatea stilurilor sau a metodelor critice de abordare a obiectivului literar nu intră în contradicţie cu modul profund de gîndire a lumii şi vieţii. Teoriile şi activitatea unor cercetători marxişti ca G. Lukács, Lucien Goldmann sau I. M. Lotman sînt — după Plehanov şi Lunacearski—exemple de referinţă care demonstrează că marxismul este o gîndire vie, de prestigiu universal, care se reînnoieşte continuu, ajutînd la înţelegerea şi cercetarea problemelor mereu noi, puse de dezvoltarea socială, intelectuală şi artistică şi neavînd nimic comun cu închistarea şi elaborarea unor teze imuabile. Astfel, s-ar părea că structuralismul, care dincolo de faptul că e o metodă critică tinde să se formuleze şi ca filozofie, este din capul locului la antipodul materialismului istoric şi dialectic. Şi totuşi cercetările lui I. M. Lotman ne dovedesc felul în care structuralismul marxist nu renunţă la concepţia sa istorică asupra realităţii, şi nici la aceea deterministă, exercitată de bază asupra suprastructurii, prin atenţia acordată conexiunilor extratextuale ale operei. Cu atît mai mult recentele cercetări sociologice asupra literaturii demonstrează că singurul mod de existenţă al acesteia îl oferă circulaţia şi receptarea socială, iar valoarea ei estetică este valoarea pe care i-o garantează aprecierea şi selecţia publicului. Iată dar că principiile pe care partidul le formulează cu privire la rolul şi funcţia literaturii în socialism nu sînt în contradicţie cu natura şi specificul literaturii, ci dimpotrivă, libertatea de afirmare şi manifestare a acesteia simte nevoia

unui spirit politic călăuzitor, pentru a sesiza just adevărul social al realităţii contemporane foarte complexe.

În critica literară românească, tradiţia înaintaşilor — C. Dobrogeanu, Gherea, Ilarie Chendi, N. Iorga, E. Lovinescu, M. Ralea, G. Călinescu G. Ibrăileanu —, precum şi a poeţilor care s-au exprimat asupra literaturii, ca de pildă, T. Arghezi sau Camil Petrescu constituie un fond de idei autohton care fertilizează şi azi gîndirea critică. Contribuţia tradiţională se referă la rolul determinant al mediului social în configurarea personalităţii artistice, la funcţia socială şi istorică a literaturii, la misiunea militantă a artei şi înalta ei valoare socială prin forţa de a se angaja în problemele contradictorii, năvalnice, dar vitale ale istoriei prezente a poporului, la datoria cetăţenească a intelectualului şi artistului în special.

Aceste idei şi în general moştenirea întregii critici literare româneşti străbătută de aprinse dezbateri privind arta cu tendinţă, arta cu mesaj social actual, sincronizarea estetică şi stilistică a literaturii, constituie o zestre valoroasă a literaturii noastre contemporane. Astfel, încadrarea istoriei şi creaţiei literare în cadrul idealurilor politice şi ideologiei marxist-leniniste a partidului comunist s-a făcut firesc, prin reînvierea acestor tradiţii progresiste şi militante lăsate de scriitorii noştri. Noua generaţie de critici, imediat după 23 August, au elaborat, prin lucrările lor şi prin problemele teoretice dezbătute, contribuţia românească la configurarea mai pregnantă a esteticii şi metodologiei literare marxist-leniniste.

Aceste cercetări perfecţionează metodele materialist-dialectice de interpretare a istoriei literaturii, asigură îndrumarea actuală a creaţiei literare, demonstrînd prin rezultatele lor că exercitarea rolului conducător al partidului în literatură este o necesitate politică pentru asigurarea orientării ideologice juste a domeniului literaturii.

CONTRIBUȚIA LITERATURILOR NAȚIONALE LA FORMAREA CURENTELOR LITERARE INTERNAȚIONALE

LIVIU RUSU

Problema enunțată în titlul referatului meu va fi reluată, sub o formă sau alta și mai amănunțit, într-o serie de expuneri care vor urma. Din partea mea voi încerca să evit faptele de amănunt care, după presupunerea mea, într-un fel sau altul, vor fi atinse de colegii mei. Mă voi strădui să descifrez matca adîncă a fenomenelor, din a căror conlucrare din capul locului se ivesc cu *necesitate* diferitele curente literare, care la rîndul lor pot să primească modalități de expresie naționale, închegîndu-se totuși în cele din urmă sub forma amplă de curente internaționale.

Aș vrea să subliniez de la început un lucru atît de evident : orice curent literar, prin definiție, este expresia unei conștiințe colective, care la rîndul ei este animată de existența socială. Diferitele epoci se caracterizează printr-o anumită mentalitate, iar literatura este expresia acestei mentalități. Oricît de variate ar fi operele literare ale unei epoci oarecare, în sînul lor se afirmă anumite trăsături tipice, prin care se unesc într-o matcă comună, care formează propriu-zis curentul literar respectiv. Dar nu trebuie să ne oprim numai la constatarea de suprafață a unei unități care înglobează nuanțele variate ale unui curent literar. Fiindcă mentalitatea spirituală despre care am amintit nu este un simplu dat ca atare, ea țîșnește din sînul unor frămîntări adînci, prin care personalitatea creatoare și prin ea sufletul colectiv caută să-și elucideze rosturile existenței. Mișcările literare închegate într-un anumit curent implică marile probleme existențiale ale colectivității. Aș vrea să depistez făgașul adînc al frămîntărilor din care se ivesc aceste probleme.

Iau ca punct de plecare o primă constatare fundamentală : omul își duce viața în sînul unei realități. Întreaga lui viață fizică și psihică este rezultatul acestei interacțiuni. Voi încerca să arăt că varietatea curentelor literare nu rezidă în altceva decît în varietatea raporturilor omului cu realitatea în sînul căreia trăiește, dar că aceste raporturi sînt animate de imbolduri de mare adîncime. În orice caz, trebuie accentuat : o operă

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 17–24, BUCUREȘTI, 1972

literară nu răsare din izolare, fiindcă nu există creaţie literară şi artistică fără un raport strîns cu realitatea. Pînă şi imaginaţia cea mai extravagantă îşi ia elementele componente din realitate. Variază însă *modalitatea* îmbinării acestor elemente şi *profunzimea* cu care este sesizat ceea ce este esenţial în realitate. De aceasta depinde valoarea operei literare şi actualitatea ei. Dacă se vorbeşte despre actualitate în literatură, nu trebuie să uităm că există o actualitate trecătoare şi o actualitate permanentă. Actualitatea permanentă este cea care dă cu adevărat valoare operei. Ea depinde de măsura în care scriitorul a intuit ceea ce este trăsătură esenţială în realitate. Iar la baza unui curent literar nu este altceva decît o anumită modalitate de a reda esenţa realităţii. Dar astfel pusă problema, pentru a putea vedea lucrurile în adîncimea lor, nu putem să nu punem întrebarea : în definitiv, care este trăsătura esenţială a realităţii care la rîndul ei găseşte expresie sub o formă sau alta într-un curent sau altul ? Desigur, multe răspunsuri au fost date acestei întrebări, stîrnind tot atîtea controverse, cred însă că, dacă aruncăm o privire scurtă asupra istoriei gîndirii, se desprinde drept trăsătura cea mai caracteristică a realităţii *devenirea*, veşnica schimbare. Am mai atins problema aceasta şi altădată, o tratez şi acum pe scurt. Începînd cu Heraclit, care vorbea despre *panta rhei*, totul curge, trecînd prin Aristotel, care arată că realitatea este o necontenită trecere de la *ponteţialitate* la actualitate, apoi săltînd peste întinderea veacurilor la Renaştere, în frunte cu Giordano Bruno, cu impresionanta sa gîndire, ajungînd la Spinoza cu antitetica *natura naturans* şi *natura naturata*, idee reluată de Goethe cu vestita sa *polaritate*, apoi de filozofia clasică germană în frunte cu Hegel, a cărui dialectică va fi reluată de Marx şi va fi dusă mai departe pînă în zilele noastre, această idee, veche de milenii, va fi necontenit reafirmată. În funcţie de această idee şi-a trimis Henri Bergson impresionantul său mesaj Congresului Internaţional de filozofie din 1937 : mai multă acţiune în gîndire şi mai multă gîndire în acţiune.

Acest caracter de continuă devenire arată însă *dimensionalitatea multiplă a realităţii*. Dincolo de *spaţialitatea* ei, care este cea mai izbitoare, se impune *temporalitatea* ei. De aici rezultă dimensiunea trecutului, a prezentului, dar şi a viitorului, fiindcă datorită dinamismului devenirii, şi viitorul este o dimensiune a realităţii. Prezentul nu este decît potenţialitatea viitorului. În acelaşi timp se impune dimensiunea *obiectivă* a realităţii cu întinderea ei externă, dar şi dimensiunea *subiectivă*, cu adîncimile vieţii lăuntrice.

Secole de-a rîndul s-a încetăţenit ideea despre antagonismul funciar dintre realitatea subiectivă şi realitatea obiectivă, adică realitatea naturală. Omul era opus realităţii înconjurătoare. Fapt însă este că omul însuşi, cu toate trăirile sale, face parte din realitate. Lapidar se exprimă Engels în *Anti Dühring* : „omul însuşi este un produs al naturii, care a evoluat în mediul său înconjurător şi împreună cu acesta : (...) este apoi un lucru de la sine înţeles că produsele creierului omenesc, care în ultimă instanţă sînt doar şi ele produse ale naturii, nu contrazic restul complexului de fenomene ale naturii, ci îi corespund". Tot aşa se exprimă Nietzsche : „Noi vorbim despre natură uitînd de noi înşine : noi înşine sîntem natură. Prin urmare natura este cu totul altceva decît ceea ce

înțelegem, cînd îi pronunțăm numele". Omul deci, cu totalitatea însușirilor sale, face parte din imensa realitate, nimic mai real ca gîndurile și simțurile sale. Pentru aceea reducerea realității numai la datele obiective, cum se face adesea, este o falsificare, o unilateralizare a imensei probleme a realității.

Pretinsa discrepanță dintre om și natură se remediază datorită unei noi forme a realității : *realitatea socială*. Trebuie subliniat că acest aspect al realității nici el nu formează o exclusivitate față de realitatea subiectivă, și el se ivește și este susținut în baza unor porniri naturale. Persoana umană, eul omenesc în adîncurile lui nu reprezintă o entitate izolată de restul realității vieții. Resimțindu-și eul, omul, mai clar sau mai puțin clar, se simte că *există*, că, prin urmare, face parte din existență. Eul este un nucleu cristalizat și individualizat din fluxul vieții. Fiind înrădăcinat în acest flux, el vizează dincolo de sine. El s-a desprins dintr-un flux comun, dar în același timp vizează spre fluxul comun. Ființa omenească se caracterizează în mod esențial prin tendința de a ieși din sine, ea tinde în mod funciar să se *comunice*, caută relații cu restul lumii și înainte de toate cu semenii săi. Ea este în mod funciar o entitate socială progresivă. Înainte ca societatea să se impună eului omenesc, aceasta este funciar *reclamată* de eul omenesc. Este reclamată pe de o parte datorită tendinței de comunicare, dar în același timp fiindcă însuși eul omenesc nu se dezvoltă decît datorită influenței necontenite a mediului social, care îi declanșează potențialitățile ascunse. Se înțelege deci că realitatea socială se ivește în urma unor porniri naturale. Este o realitate obiectivă, care însă se compune din totalitatea și interacțiunea subiectelor, ceea ce înseamnă că formează o sinteză între realitatea obiectivă propriu-zisă și realitatea subiectivă.

Creatorul de literatură se găsește, prin urmare, în fața acestei triple fețe a realității : realitatea naturală, realitatea socială și realitatea propriei subiectivități. Dar în legătură cu ele trebuie să mai arătăm că nici una nu reprezintă o singură dimensiune, fiecare din ele are niveluri variate, niveluri de suprafață și niveluri de adîncime. Evident, mare creator de literatură nu poate fi decît acela care, plecînd de la frămîntările cele mai adînci, cele mai autentice ale ființei sale subiective, sesizează cele mai adînci năzuințe ale realității sociale și trăsăturile cele mai esențiale ale realității naturale.

Din raportul poetului cu diferitele aspecte ale realității se ivește problema curentelor literare. În toate curentele apar toate aspectele realității, însă diferit dozate. Un curent literar este rezultatul conlucrării diferitelor aspecte ale realității *într-un dozaj cu o predominanță specifică*. Cine nu va recunoaște că de exemplu în romantism, în general, pe prim plan apare aspectul subiectiv al realității, cu viața emotivă arzătoare care animă o imaginație supraîncărcată, în timp ce în așa-zisul realism predominanța o are aspectul obiectiv al realității. Însă în dosul acestei interdependențe a aspectelor realității diferit dozate se ascunde un factor animator inerent naturii omenești și existenței în general, care are un rol hotărîtor în dozajul amintit. Deja Heraclit susținuse că imensitatea devenirii este susținută de forțe antagoniste în plină tensiune. Aristotel dezvoltă ideea remarcînd și subliniind că dinamismul vieții, acea trecere de la potențialitate la actualitate, logosul dinamic al existenței se constituie

din două forţe antagoniste, care totuşi conlucrează; *forţe propulsive*, animatoare şi *forţe restrictive*, inhibitorii. Un elev al său, Aristexanos din Tarent, le-a numit gégonos şi gignomenon. Datorită lor cursul vieţii este într-o necontenită tensiune, luînd o formă sau alta, după predominarea uneia sau alteia din aceste forţe. Ideea a fost reluată de Goethe care, după cum am amintit, vorbeşte despre *polaritate*, jocul factorilor antagonişti, drept caracteristică fundamentală a procesului vieţii. Din acest joc se ivesc, susţine Goethe, atît formele variate ale vieţii, cît şi formele variate ale artei şi literaturii. Această idee o vizează el în celebrul său vers :

„Geprägte Form die Lebend sich entwickelt",

pe care Eminescu l-a tradus foarte adecvat :

„Tiparul formei ce vie se dezvoltă".

Acest joc al forţelor antagoniste se afirmă din plin şi în creaţia literară, din acest joc, prin varietatea nuanţelor sale, se nasc curentele literare, el este acela care determină dozajul raportului dintre aspectele variate ale realităţii care imprimă timbrul specific curentului respectiv. Forţele antagoniste pot să fie în echilibru, ceea ce înseamnă că forţele propulsive pe deplin prezente sînt pe deplin stăpînite şi atunci rezultă o *armonie*, vestita *armonie clasică*. Clasicismul, deşi are nuanţe foarte variate, se caracterizează totdeauna prin armonia formelor, însă forme vii, cum se exprimase Goethe, fiindcă ele rezultă din stăpînirea dinamismului şi nu din eliminarea lui. Este vorba despre o mişcare vie, însă bine zăgăzuită, aşa cum o avem în frontonul Pantheonului, în care, într-un spaţiu triunghiular bine delimitat, ni se prezintă o ceată de călăreţi într-un galop intens. În literatură exemplul tipic este *Oedip* al lui Sofocle. Fenomenul revine în fazele clasice ale diferitelor literaturi. Caracteristica fundamentală a acestui fenomen este forma închisă, finită, reprezentînd lumea finită, în sînul căreia însă un dinamism intens dă viaţă, susţine o mare tensiune.

În alte cazuri forţele propulsive o iau înainte, ajung dominante. Ele duc la o intensă expansivitate, depăşind cadrele date şi finite ale lumii. Este caracteristica fundamentală a romantismului. Declanşarea forţelor propulsive duce la punerea pe prim plan a subiectivităţii, cu întreaga ardere a sentimentului, care prin combustiunea sa întreţine o imaginaţie bogată, prin care se sesizează tărîmuri necunoscute, obscure chiar. Bogăţia imaginaţiei duce la o lărgire extraordinară a orizontului spiritual, se sesizează marele cosmos şi se scrutează adîncile sale taine. Dar în acelaşi timp se sesizează şi scrutează şi necunoscutul vieţii lăuntrice. Este un orizont deschis atît spre infinitul lumii obiective, cît şi spre infinitul luminii subiective. Propulsia însă spre aceste orizonturi nelimitate o formează subiectivitatea, arderile ei împing spre infinitul obiectiv căutînd un acord cu el. Este arta formelor deschise, care şi ele îşi au preciziunea lor, însă sînt animate de o ritmicitate care vizează trecerea dincolo de cadrele date şi strîmte.

Un curent despre care se vorbeşte cu multă insistenţă este *realismul*. Evident, în baza celor expuse la începutul acestei comunicări, aşa-zisul realism literar ca trăsătură predominantă vizează numai un aspect restrîns al realităţii, şi anume realitatea obiectivă. Ca şi în cazul clasicismului,

forțele inhibitorii ies în evidență îndiguind expresivitatea. Datorită acestui fapt, impulsul creator se oprește în fața cadrelor date ale lumii obiective, care nu o dată sînt sesizate pînă la amănunte nesemnificative. Fără îndoială, fantezia are și aici rol hotărîtor, însă ea, împreună cu emotivitatea, se supune cadrului obiectiv. Ca și în cazul clasicismului, forțele propulsive și cele inhibitorii sînt în echilibru și deci tot finitul este vizat. Însă în timp ce clasicismul vizează finitul mai purificat, mai esențializat, mai desfăcut de datele empirice, realismul se complace în sesizarea datelor empirice, adesea pînă la amănunte nesemnificative.

Am încercat să elucidez dinamismul inerent vieții, din al cărui joc se ivesc cu *necesitate* curentele literare. Evident, am descifrat linii pure, care însă niciodată nu se ivesc în toată puritatea lor, știut fiind că există o interferență între diferitele curente, interferență care se datorează tocmai nuanțelor variate ale jocului dintre forțele antagoniste care determină dozarea raporturilor cu diferitele aspecte ale realității. Cine nu cunoaște elemente romantice în realism, elemente realiste în romantism, elemente romantice în clasicism, elemente clasice în romantism și realism ș.a.m.d., domeniu care ar putea fi pe larg dezbătut.

Un lucru însă trebuie să ne rețină atenția în mod deosebit: dacă dialectica forțelor antagoniste, care se afirmă în tot decursul istoriei spirituale a umanității, în unele cazuri ajunge la echilibru, marcînd forme închise care semnifică o lume finită, cum este clasicismul sau realismul curent, totuși ele sînt departe de a semnifica o stare pe loc. Forțele propulsive sînt numai frînate, dar nu anulate. Ele continuă să agite și tocmai datorită acestui fapt năzuința de a depăși cadrul dat persistă în mod stăruitor, atît doar că sursele infinitului, adică năzuința spre viitor, sînt scrutate chiar în sînul finitului lumii date. Cine ar putea afirma că *Oedip* al lui Sofocle sau *Ifigenia in Tauris* a lui Goethe, exemple tipice ale clasicismului, nu vizează afirmări, năzuințe și idealuri care depășesc îngrădirile lumii date?

Dar dacă dialectica despre care am vorbit marchează procesul complex al devenirii, care duce la cristalizarea diferitelor curente, trebuie să accentuăm că variația în desfășurarea dialecticii care duce la variația, succesiunea și alternarea curentelor este determinată de marele ansamblu al colectivității cu năzuințele ei. Am accentuat că eul creator, prin însuși năzuințele sale funciare, *reclamă* societatea tinzînd să se comunice, dar în același timp, în baza aceleiași porniri, *recepteză* influențele dinafară, care nu numai furnizează impresii susceptibile de a fi elaborate, dar au chiar rolul primordial de a deștepta potențialitățile ascunse ale eului. Eul și noneul se condiționează. Eul nu are posibilitatea să se afirme ca entitate izolată, el este antrenat de noneul social. El are posibilitatea de inițiativă, de afirmare proprie, însă nu poate scăpa de mrejele realității sociale. Sugestiv exprimă această idee Goethe în *Faust*: „Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben" (crezi că împingi, dar de fapt ești împins). Tăria adevărată a eului creator este tocmai adînca lui înrădăcinare în năzuințele colective. Această idee o exprimă admirabil Eminescu într-un pasaj nu prea cunoscut: „Ca un prieten pasionat al poporului, cînd acesta se adună în mase, simt că sînt o parte a totalității. E ceva dumnezeiesc în acest sentiment ...". Această înrădăcinare a eului în fluxul colectiv îi dă cu adevărat forță creatoare, aceasta este tăria lui. Perenitatea unei opere,

actualitatea ei permanentă, depinde de măsura în care ea a dus la cristalizarea năzuinţelor colective, în aşa fel încît colectivitatea să se recunoască în ele. Tucidide relatează despre Pericle că dacă acesta a reuşit atîţia ani de-a rîndul să conducă spre ascensiune statul atenian şi să fie votat an de an, aceasta se datorează faptului că el ştia să descifreze aspiraţiile colectivităţii, iar colectivitatea se recunoştea în gîndurile sale aprobîndu-le. Exact acelaşi lucru se petrece în domeniul literaturii. Colectivitatea este foarte severă cu creatorii de literatură şi artă, ea acceptă şi transmite generaţiilor numai ceea ce întruchipează marile sale năzuinţe. Aspiraţiile colective sînt acelea care formează mentalitatea, atmosfera generală, în care este antrenat eul creator, traducînd în conştiinţă ceea ce animă fluxul colectiv. Marele creator traduce în imagini clare ceea ce colectivitatea simte şi năzuieşte în mod nedefinit. Schopenhauer are dreptate cînd spune că prin opera sa creatorul de artă şi literatură parcă ar spune contemplatorilor : uite, aceasta aţi vrut-o, aceasta aţi dorit-o. Dar dacă este adevărat că fluxul colectiv antrenează pe creator, nu-i mai puţin adevărat că în sensul acesta rol hotărîtor are colectivitatea care *nemijlocit* anturează pe creatorul de literatură, adică colectivitatea naţională. *Aceasta* dă nuanţe specifice diferitelor forme de expresie a năzuinţelor sociale. În toate curentele şi în toate literaturile se regăsesc anumite aspiraţii generale, comune umanităţii întregi, cristalizate din înseşi proprietăţile intrinseci ale vieţii. Bine semnalase acest lucru deja Aristotel spunînd că întreaga viaţă a naturii organice se caracterizează prin aspiraţia spre mai *bine*. Este neîndoielnic că viaţa îşi are obscurităţile ei, dar nu-i mai puţin adevărat că acestea sînt dinamice şi că din ele răsar năzuinţe spre o viaţă mai luminoasă şi mai bună, că torentul devenirii din sînul marii realităţi devine în om efort creator pătruns de speranţă şi entuziasm spre a clădi o lume mai bună decît cea existentă. Aceasta este matca amplă care generează marile gînduri şi sentimente, marile aspiraţii ale omului. Nu-i mai puţin adevărat însă că aceste gînduri şi sentimente primesc nuanţe şi coloraturi după felul de a fi al colectivităţilor naţionale. Caracterul internaţional al curentelor literare implică fondul de idei şi aspiraţii care a animat omenirea în decursul secolelor şi continuă să o anime. Însă aceste idei şi aspiraţii fiecare popor le trece prin filtrul său, printr-o mentalitate formată de-a lungul veacurilor în urma împrejurărilor sociale, istorice şi chiar şi naturale şi temperamentale în lupta sa pentru existenţă. Nu e vorba de anumite trăsături inedite, de anumite impulsuri care n-ar exista şi la alţii. Şi aici este vorba numai despre dozaj, adică de o anumită configuraţie de trăsături şi porniri, din sînul cărora una sau unele se afirmă cu mai multă proeminenţă, dînd o coloratură specifică întregului. Mă refer din nou la exemplu romantismului, pe care altădată l-am tratat mai pe larg în cuprinsul unei consfătuiri similare. Romantismul, pe plan european, apare cu o serie de trăsături comune diferitelor literaturi. Drept trăsătură fundamentală apare pretutindeni proeminenţa realităţii subiective, a emotivităţii arzătoare, care declanşează o imaginaţie supraîncărcată, ducînd la o expansivitate care tinde dincolo de îngrădirile lumii date, căutînd să depisteze zările infinitului, mergînd pînă la scrutarea aspectelor misterioase ale lumii. Acest complex de trăsături însă în sînul diferitelor colectivităţi naţionale apare cu anumite accente specifice. Nu ne poate scăpa că de exemplu în romantismul englez factorul de voinţă cu impetuozitatea

afirmării, cu pasiuni și patimi, este mai proeminent. Originea o găsim la Shakespeare și linia se va continua. Aici apare mai proeminent titanismul și satanismul, ca să nu mai amintesc și alte trăsături, care fără îndoială vor apărea și în alte părți, dar nu cu atîta vigoare. În sînul romantismului francez, care și el poartă toate semnele evidente ale curentului, totuși, oricît de paradoxal ar părea, raționalitatea este cea care, mai evident sau mai puțin evident, se afirmă ca axă ordonatoare. Sîntem în țara lui Descartes, în care domnia rațiunii nu va putea fi abrogată. Fără îndoială, se afirmă importanța emotivității, drepturile inimii, însă, după cum va spune Pascal, inima își are rațiunile ei, după cum mai tîrziu Lamartine va afirma că poezia trebuie să fie „de la raison chantée", rațiune cîntată. De asemenea, se va vorbi cu persistență despre clasicismul romanticilor, ceea ce înseamnă raționalitatea lor. În sînul romantismului german va apărea cu predominanță scrutarea eului în toate obscuritățile lui, tinzîndu-se spre sesizarea iraționalității. Bogăția fanteziei se va îndrepta cu predilecție în această direcție. Niciunde nu vom găsi o întreagă filozofie a eului cum o avem în sînul gîndirii germane la Fichte și nu vom găsi o năzuință atît de persistentă spre tot ce este irațional. Nu stărui asupra aspectului specific românesc al romantismului, care va forma subiectul unor comunicări special consacrate acestei probleme. Amintesc doar că, împreună cu alții, consider sentimentul dorului, care îi dă caracter specific. Exemplul dat arată că dacă fără îndoială orice curent literar își are formația general-umană și deci internațională, totuși trebuie să ținem seama că în sînul complexelor naționale se afirmă anumite trăsături proprii și că tocmai prin acestea se afirmă colectivitățile naționale mai stăruitor în sînul patrimoniului spiritual al umanității. Prin acestea își exercită influențele, care sînt însă acceptate și cu adevărat asimilate în alcătuiri de înaltă valoare numai în măsura în care sînt reclamate, în măsura în care pot contribui la declanșarea potențialităților proprii ale națiunii influențate. Și prin aceasta, adică prin acceptarea unei anumite influențe, se afirmă trăsătura proprie, adică originalitatea națională.

Rostul referatului meu a fost să atragă atenția asupra dialecticii ascunse, care duce la cristalizarea diferitelor curente literare din înseși năzuințele inerente vieții. Nici un curent, care a lăsat urme adînci, n-a fost o apariție efemeră și întîmplătoare, ci expresia unor năzuințe și aspirații de mare semnificație. Pentru aceea nu are nici un rost să se pună întrebarea, care din curentele sesizate pînă astăzi reprezintă mai multă valoare. Astfel de discuții duc la controverse fără sfîrșit și inutile, tocmai fiindcă fiecare curent s-a ivit cu necesitate din frămîntările vieții, el nefiind altceva decît o modalitate generală de a pune marile probleme existențiale ale colectivității. Apoi nu trebuie să uităm că cititorului nu i se oferă curente, ci opere, iar acestea își primesc valoarea nu fiindcă fac parte din cutare curent, ci fiindcă creatorul lor, îndemnat de cele mai adînci și chinuitoare frămîntări ale eului său, a tins să sesizeze aspirațiile colectivității, dîndu-le expresia artistică adecvată. Dacă poate fi vorba de un indicator în ce privește valoarea unei opere, acesta nu este apartenența lui la un anumit curent, ci măsura în care dialectica lăuntrică a operei se conformează dialecticii lăuntrice a vieții, care, după cum spusese Aristotel, se afirmă ca aspira-

ţie spre mai bine. Dar această aspiraţie nu poate fi sesizată fără scrutarea persistentă şi dureroasă a adîncimilor obscure, fără acea ardere lăuntrică pe care Eminescu a sesizat-o atît de magistral :

„De-al meu propriu vis mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări".

Opera de seamă, indiferent de curent, nu răsare decît din frămîntarea acestor adîncimi obscure, însă nu în sensul de a rămîne prizonierul lor, ci de a le converti în imbold de ascensiune luminoasă, dînd un sens pozitiv vieţii.

UMANISM OCCIDENTAL ŞI UMANISM SUD-EST EUROPEAN

I. C. CHIŢIMIA

Ultima şi cea mai bună lucrare referitoare la reflexele umanismului occidental în Europa orientală, respectiv în literaturile slave, aceea a lui Golenişcev-Kutuzov, apărută în 1963 [1], se opreşte la ceea ce găseşte pe coasta Dalmaţiei în literatura croată, la manifestările din literatura maghiară a epocii, literatura cehă şi polonă, vorbind pe larg de autori şi opere în limba latină, ca de exemplu despre Janus Pannonius (Ivan Česmički), János Vitéz, Nicolae Olahus, cehul Boguslav Lobkovic, polonezul Klemens Janicki şi mulţi alţii. Infiltrări ale umanismului occidental spre răsărit de această linie, de la Marea Adriatică la Marea Baltică, autorul nu găseşte şi nici nu se întreabă dacă zona sud-est europeană nu are în cultură aspecte umaniste de alt tip decît cel occidental.

Era imposibil ca această zonă cu valori de cultură bizantină şi orientală care prin Bizanţ a receptat şi transmis elemente de cultură laică orientală însuşi Occidentului, să nu posede forme de cultură şi literatură de tip umanist oriental, ca un pandant la umanismul occidental.

Umanismul occidental, ideologie şi literatură în spirit laic, în secolele XIV—XV, care se desprinde de misticismul medieval şi apreciază capacitatea omului şi valorile umane în complexul realităţilor vieţii pe pămînt, care îşi întoarce ochii de la cer şi de la viziunea transsubstanţială la frumuseţile şi satisfacţiile vieţii laice, are la bază dezvoltarea economică din faza finală a evului mediu, creşterea bunei stări materiale, ivirea capitalului incipient, resursele dobîndite prin practicarea comerţului pe drumuri lungi de apă şi de uscat între Occident şi Orient, descoperirile de peste ocean sau completarea, cu ştiri noi, a petelor albe de pe harta Europei Orientale [2]. Umaniştii occidentali au descoperit şi difuzat valorile culturii

[1] I. N. Golenişcev—Kutuzov, *Итальянское возрождение и славянские литературы*, Moscova, 1963.

[2] Vezi lucrarea noastră, *Bazele istorice şi izvoarele ideii originii latine a poporului şi a limbii române*, în „Analele Universităţii Bucureşti", Seria filologie, XIV, 1965, p. 23 şi urm.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 25—30, BUCUREŞTI, 1972.

antice, grecești și latine, scriind ei înșiși opere de calitate în limba latină, în Italia, Franța, Țările de Jos, Germania, Croația, Ungaria, Boemia, Polonia etc.

În ce ne privește, facem o distincție între curentul umanist cu tendința de universalizare a științei și literaturii în limba latină și curentul Renașterii propriu-zise (în domeniul literaturii), în care se pune accent pe realizările literare, de treaptă artistică superioară, în *limbile naționale*. În linii mari, umanismul este o etapă de introducere la Renaștere, chiar dacă există uneori fenomene de întrepătrundere.

O desprindere de atmosfera mistică medievală și de cultivare a valorilor laice apare și în Europa sud-estică, cu deosebirea că această manifestare are în parte caracter popular și a avut un ecou intens și prelungit, cu urmări considerabile. Umanismul apusean este al intelectualilor și păturilor culte, umanismul sud-est european este ajutat în apariție și dezvoltare de mișcări și idei anticlericale și antifeudale.

Reacțiunea în această parte a Europei, împotriva feudalismului și bisericii oficiale are, între altele, ca geneză doctrina maniheismului și a paulicianismului asiatic, care a dat naștere în Balcani bogomilismului (inițiat de Bogomil), a cărui manifestare de culme a avut loc în vremea țarului bulgar Samuil (976—1014) [3] și ale cărui idei au fost violent combătute de prezbiterul Cozma într-o *Predică* (972), care s-a păstrat [4]. Bogomilii au fost urmăriți și aspru pedepsiți de oficialitate, decimați chiar în unele momente, dar mișcarea lor n-a pierit, din contră a generat alte fracțiuni, care au apărut în alte colțuri ale Europei, precum „patarenii" din Bosnia, „catarii" din Italia, „albigenzii" din Franța [5]. Legăturile dintre aceste manifestări sînt azi dovedite științific [6]. Răsunetul bogomilismului se observă și din faptul că o carte bogomilică pierdută precum *Taĭnata kniga* s-a păstrat în două versiuni latine, descoperite una în Italia, alta în arhivele de la Carcasonne.

Aceste mișcări stau la originea celor din veacurile următoare, ca un ecou îndepărtat, în condiții noi de tensiune politică și socială cu aspect umanist, și anume mișcarea lui John Wycliffe în Anglia și a lui Jan Hus în Boemia [7], ultima cu consecințe de lungă durată, mai ales în țările din Europa Centrală, dar și în cele din sud-est [8].

Dușmani ai bisericii oficiale, instrument al feudalismului, bogomilii au înlocuit cărțile de cult canonice cu cărți apocrife, pătrunse și în lite-

---

[3] Anton Balotă, *Bogomilismul și cultura maselor populare din Bulgaria și Țările Român*, în „Romanoslavica", X, 1964, p. 21.

[4] A. Vaillant, H. Puech, *Le traité contre les Bogomiles du Cosmas le Prêtre*, Paris, 1945, 348 p.

[5] Ch. Schmidt, *Histoire de la secte des Cathares ou Albigeois*, 2 vol., Paris, 1849; T. Gay, *Histoire des Vaudois*, Florența, 1912; A. Barst, *Die Katharer*, Stuttgard, 1953.

[6] Între alte lucrări, cf. S. Runciman, *Le manicheisme médieval. L'hérésie dualiste dans le christianisme*, Paris, 1949; D. Anghelov, *Le mouvement bogomile dans les pays balkaniques et son influence en Europe Occidentale*, în *Actes du colloque international des civilisations balkaniques*, București, 1963, p. 173—182.

[7] Cf. Jan Ptaśnik, *Apostołowie ubostawa i równości społecznej*, în *Kultura wieków średnich* Varșovia, 1925, p. 87—138; E. Werner, *Pauperes Christi. Studien zu sozial-religösen Bewegungen im Zeitaller des Reformpapstum*, Leipzig, 1956.

[8] Vezi lucrarea noastră *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, *București*, 1972, p. 91.

ratura română veche, cărţi pline de elemente laice [9]. De altfel, nu întîmplător textele apocrife au avut o mai mare răspîndire în literaturile sud-est europene decît în cele occidentale [10]. Dintre cărţile religioase au preţuit *Psaltirea*, pentru frumuseţea ei literară. Dacă în primă fază bogomilii au propagat ideea vieţii sobre şi în asceză, începînd cu secolul al XII-lea, odată cu laicizarea formelor de ritual, ei apreciază bucuriile şi plăcerile vieţii, ajungînd chiar la „practici orgiastice", aşa cum relatează un *Sinodic al ţarului Boris* din vremea respectivă (există aci o mare doză de exagerare a autorităţii care ţine să defăimeze). Bogomilismul s-a întins şi prelungit mereu în masele populare, încît la sfîrşitul secolului al XV-lea mitropolitul rus Zosima (1490—1494) consemnează manifestări de tip bogomilic pe teritoriul rusesc [11].

Nu curentul acesta însă şi ideile lui în sine interesează în cel mai înalt grad, cît atmosfera întreţinută şi de el pentru păstrarea unei culturi moştenite din vechime, păgînă şi laică, cu elemente de „umanism popular", în modul de a judeca şi privi lumea, în a considera viaţa şi relaţiile sociale. Deci interesează ceea ce a urmat. Pe acest fond de spiritualitate sud-est europeană, s-a menţinut din vremuri îndepărtate, în toate ţările, *colindul laic* [12], poezie de urare de multe ori cu imagini splendide, pe care ţările occidentale nu o mai au de multă vreme. Pe acest fond umanist sui-generis, omul, în viziunea lui cosmogonică populară, s-a depărtat de perceptele religioase, a uitat de lumea viitoare, de grădinile raiului şi a căutat pe cele ale pămîntului. Nu el trebuia să meargă la morţii de dincolo, ci aceştia trebuiau să se întoarcă la el; şi, astfel, a păstrat ideea străveche şi păgînă că morţii se întorc printre vii; i-a aşteptat cu masa pusă şi scaune de odihnă la sărbătorile numite *Moşi*, *Zadušice* (bg), *Zadušnice* (scr.), *Dziady* (ucr. bielorusă şi pol.) etc., obicei care a dispărut repede în Occident. De aceea, din cele mai vechi timpuri, în sud-estul Europei, moartea insului a fost plînsă elegiac în cuvinte şi cadenţă improvizată şi a dat naştere poeziei funerare, *bocetelor*, adesea de efect artistic deosebit, ceea ce nu se mai întîmplă demult în mare parte în civilizaţie occidentală (afară de prelucrări culte) [13]. Orice iluzie şi orice pompă mortuară *clericală* nu putea aduce vreo împăcare şi omul nu s-a despărţit de viaţă decît cu mare durere. Aceasta a fost în sine şi a rămas o atitudine umanistă, care a contrazis pregătirea pentru o altă lume, recomandată de biserică.

Efectele acestei atmosfere generale s-au imprimat însă elocvent în alte acte mai importante, ivite la confluenţa mişcărilor similare. Husitismul a avut o răspîndire vertiginoasă şi virulentă pentru oficialitatea catolică. Husiţii au acţionat îndrăzneţ în răsăritul şi în sud-estul Europei, toleraţi

---

[9] Iordan Ivanov, *Богомилски Книги и Легенди*, Sofia, 1925; N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, t. I, Bucureşti, 1929, p. 43 şi urm.; E. Turdeanu, *Apocryphes bogomiles et apocryphes psudo-bogomiles*, în „Revue de l'histoire des religions", CXXXVIII, 1950, p. 22—52; CXXXIX, p. 176—218.

[10] C. Tischendorf, *Apocalyses apocryphae*, Leipzig, 1866; A. Vassiliev, *Anecdota graecobyzantina*, Moscova, 1893; Ivan Franko, *Codex apocryphus e manuscriptis ukraino-russicis collectus*, Liov, 1896; Ch. Michel, P. Peeters, *Evangiles apocryphes*, 2 vol., Paris, 1924; Montague Rhodes James, *The Lost Apocrypha of the Old Testament*, Londra, 1920; idem, *The Apocryphal New Testament*, Oxford, 1926.

[11] Cf. E. Turdeanu, *op. cit.*, p. 26.

[12] Cf. şi A. Balotă, *op. cit.*, p. 35.

[13] I. C. Chiţimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Bucureşti, 1971, p. 140—183.

fiind între altele și în Moldova de către Alexandru cel Bun, spre enervarea și disperarea episcopului polon de Cracovia, Zbigniev Oleśnicki, care n-a reușit să obțină, prin presiuni asupra voievodului, extrădarea lor [14]. Paradoxal, la jumătatea secolului al XV-lea, în 1452, husiții încheie o înțelegere de acțiune comună cu patriarhia din Constantinopol [15], care cunoscuse forța maselor și-și dădea seama de posibilitatea de infiltrare a influenței ei, cu ajutorul mișcării și ideilor husite de mare amploare. Dar căderea Constantinopolului sub turci în 1453 a năruit aceste planuri de colaborare. Totuși husiții și-au continuat acțiunile în Europa Orientală.

Unul dintre punctele importante ale husitismului a fost ideea culturii și literaturii în limbile naționale ale popoarelor și nu în limba latină, ceea ce a constituit o formă avansată a umanismului. Nimeni nu s-a gîndit pînă acum, dar cele cinci cărți masive tipărite la Cracovia în 1491 în limba slavonă, cu chirilice (tiparul cu litere latine apăruse în Polonia în 1474) între care și un *Oktoich*, carte tipică pentru Europa Orientală, nu sînt decît un efect criptic al mișcării husite, pentru că limba slavă veche era și a rămas mult mai inteligibilă pentru orice popor slav, decît latina pentru romanici sau neromanici. În același sens trebuie interpretate și tipăriturile slavone cu literele chirilice de provenientă venețiană (ca formă) de la Cetynie sau de la Tîrgoviște, aici fiind tipărite (probabil) cele trei cărți, cu o remarcabilă artă grafică, din porunca lui Radu cel Mare, și anume un *Liturghier* (1508), un *Octoih* (1510) și un *Evangheliar* (1512). Croația a fost o punte de legătură între Occidentul și Orientul Europei pe drumurile sudice, anumite bunuri umaniste ajungînd în cultura românească, iar de aici în cele slave, precum este cazul cu cartea italiană *Fiore di virtù* [16]. Iată, așadar, efecte și interdependențe ale umanismului de tip occidental și oriental, neluate pînă acum în seamă.

Dar lucrurile merg mai departe în paralelismul culturii umaniste. Istoriografia medievală s-a efectuat în două forme : după tipul cronografelor bizantine, începînd istoria cu facerea lumii și stabilind spițele biblice ale neamurilor, tip practicat în special de instituțiile religioase și de cărturarii lor, atît în Occident cît și în Orient, precum și după tipul umanist al relatării directe și simple a evenimentelor.

În Moldova, Ștefan cel Mare a inițiat istoriografia în spirit umanist. Așezînd în 1480 frumoase lespezi mortuare pe un șir întreg de morminte ale voievozilor anteriori, ale „strămoșilor săi" — cum spune el — în biserica Sf. Nicolae de la Rădăuți, și observînd că afară de numele acestora alte date mai precise nu avea la îndemînă ca să fie trecute în inscripții, și deci nu se cunoștea istoria țării, Ștefan cel Mare a poruncit cărturarilor de la curte și celor de la mănăstiri să caute datele necesare și să s-apuce de letopisețul țării [17]. Așa a luat naștere, după 1480, sub ochii voievodului,

---

[14] Vezi lucrarea noastră *Istoria mișcării husite în Polonia și Moldova*, în *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972.

[15] Cf. Antonin Salač, *Constantinople et Prague en 1452*, Praga, 1958 ; Fr. M. Bartoš, *Delegate of the Husita Church to Constantinople in 1451—1452*, în „Byzantinoslavica", XXIV, 1963, 2, p. 287.

[16] Cf. N. Cartojan, *Fiore di virtù în literatura românească*, București, 1928 ; P. Olteanu, *„Fiore di virtu" dans les versions slaves traduit du roumain*, în „Romanoslavica", XVI, 1968, p. 273—304.

[17] Detalii, în lucrarea noastră *Ștefan cel Mare, ctitor în domeniul istoriografiei*, în „Romanoslavica", XIX (sub tipar).

într-un stil ca de inscripţie, lapidar şi fără relatări de fapte religioase, letopiseţul slavonesc.

Iată un exemplu :

„*1482.* în luna lui martie, în ziua de 10, într-o duminică, ocupă Ştefan Vodă o cetate la graniţa cu Turcia, cu numele Crăciuna şi puse 2 pîrcălabi în ea, pe Vîlcea şi pe Ivanco".

Prin urmare, deşi în Moldova existau la data respectivă cronografe [18], totuşi letopiseţul ţării a fost scris în spirit nou, plecînd de la nevoile şi cerinţele laice interne. De remarcat că nici cronicarii călugări din secolul al XVI, Macarie, Eftimie şi Azarie, nu urmează construcţia cronografelor bizantine pe care le cunoşteau, ci iau de-acum ca exemplu letopiseţul lui Ştefan cel Mare (indiferent că stilul lor apare mai înflorat), rezumîndu-se la relatarea faptelor din domnia voievozilor pentru care scriau. Mai departe nici Gr. Ureche, care avea în faţă cronici polone cu partea de început după spiţele ramurilor biblice, nu se mai întoarce la acest tip de scrieri (o va face N. Costin), ci se ocupă numai de istoria ţării, străduindu-se să lămurească problema formării poporului şi limbii române, cu argumente proprii. E evident aci că un bun început de tip umanist a avut urmări importante şi îndelungate.

În ce priveşte Muntenia, un spirit evoluat, desfăcut de tipul medieval tipic de cultură, îl prezintă literatura parenetică, care se integrează, de fapt, unui fond sud-est european de aspect specific. Literatura de educaţie are în această zonă o tradiţie străveche dacă amintim de Κυρου παιδία lui Xenofon (432—453), care a făcut epocă în Europa printre umanişti, fiind tradusă în latină de Poggio Bracciolini, în italiană de Matteo Maria Boiardo, iar în Polonia ajungînd prin umanistul Fillippo Buonaccorsi [19]. Se remarcă, de asemenea, în acestă zonă, prin elementele lor de educaţie laică, *Învăţăturile lui Vasile Macedoneanul către fiul său Leon*, din secolul al IX-lea, *Învăţăturile lui Vladimir Monomahul* (către fii săi) de la începutul secolului al XII-lea şi *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, ultimele două cu frumoase pagini de lirism.

Învăţăturile lui Neagoe Basarab cu partea lor *laică* (fiindcă cea religioasă se datoreşte în bună măsură unor adause călugăreşti), cu modul de primire al solilor, de pregătire şi purtare a războaielor, cu protocolul ospeţelor, dar mai ales cu paginile de elegie, în stil popular, provocate de durerea morţii mamei şi fiului său Petru şi de remuşcări că se purtase neomenos cu maică-sa, deşi aceasta îl iubise profund şi aşa, este una din scrierile cele mai frumoase în spirit umanist şi „cea mai bună operă slavonă" a epocii, aşa cum a afirmat învăţatul bulgar Stojan Romanski [20]. Aceste învăţături

---

[18] Pentru existenţa şi răspîndirea manuscriselor, vezi acum în urmă G. Mihăilă, *Istoriografia română veche (sec. al XV-lea — începutul sec al XVI-lea) în raport cu istoriografia bizantină şi slavă*, în „Romanoslavica", XV, 1967, p. 157—196.

[19] Vezi date în plus în studiile nostru *Consideraţii despre „Învăţăturile lui Neagoe Basarab"*, în „Romanoslavica", VIII, 1963, p. 313 ; cf. *O nouă semnificaţie a culturii din epoca lui Neagoe Basarab* (sub tipar).

[20] S. Romanski, *Mahnreden des walachischen wojwoden Negoe Basarab an seinen Sohn Theodosios*, în „Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache" (G. Weigand) XIII, 1908, p. 121.

se integrează ca spirit zonei sud-estice și nu celei occidentale, care respiră alt aer. E vorba deci de un umanism cu notele lui specifice.

Ținînd seama și de alte date care nu pot fi expuse aici, conchidem că zona sud-est europeană are elemente de cultură umanistă care cresc de la primele apariții difuze la valori de clasă superioară și, manifestate în limba slavonă, întregesc, prin specificul lor, imaginea curentului umanist european în limba latină de la sfîrșitul evului mediu și începutul Renașterii, ultima exprimîndu-și valorile mai departe în limbile naționale.

LITERATURILE NAȚIONALE LA SFÎRȘITUL RENAȘTERII

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Evul mediu făcuse începutul manifestării acelor fenomene care marchează închegarea culturilor naţionale, odată cu fixarea limbilor vernaculare. Epopeile naţionale, de la *Beowulf* la *Cantar de mio Cid*, şi poezia truverească, de minnesänger, trubaduri, menestreli, arătaseră incipiente forme ale sensibilităţilor naţionale diversificate pe teme, motive şi structuri comune. Literatura religioasă, cu miracolele, misterele şi legendele hagiografice, circula, mai ales în lumea catolică, fără deosebiri tranşante. Aria de răspîndire a romanelor cavalereşti, cu variatele lor versiuni, se întinde cît Europa, în selecţii răspunzînd gustului popoarelor şi particularităţilor lor psihologice. Cu *Romanul Vulpoiului* şi fabliaux-uri, literatura produsă în ultimele secole ale evului mediu de burghezia oraşelor europene trece, prin registrul satiric, spre o viziune mai social colorată, ca şi în Fauvel ori *Pier Ploughman*. Iar după *Roman de la Rose*, literatura moralizatoare intră, prin cercetarea şi exaltarea virtuţilor şi vieţii morale, într-un domeniu tot mai generalizant de valori universal-umane. Scolastica, filozofia universalului, exercitîndu-şi influenţa asupra modului de gîndire şi expresie artistică, determină oarecare ştergere a particularităţilor naţionale în literatură (şi, evident, mai cu seamă în scrierile în limba latină). Aşa încît sfîrşitul evului mediu ne pune în faţa unui fenomen contradictoriu : pe de o parte, creşterea realismului în anumite genuri şi specii (ca în *Le petit Julien de Saintré*, *Les cent nouvelles nouvelles*, *Il Novellino* şi altele), datorite unui nou spirit laic, tot mai răspîndit în lumea oraşelor ; pe de alta, investigarea domeniului moral şi spiritual într-un chip care conduce înspre adevăruri universale, în speciile literaturii moralizatoare şi alegorice. Şi la capătul fiecărei serii stau respectiv Dante şi Villon, ca cei mai proeminenţi artişti ai vremii, deşi aproape o sută de ani îi despart. Iar geniul dantesc a făcut la rîndul său o sinteză uimitoare din cele două direcţii pe care se mişcă fiinţa omenească în drumul său de suferinţă şi cunoaştere.

În poetul italian, ca şi în poetul francez, se afirmă totuşi pentru întîia oară marii poeţi naţionali, purtînd pecetile specificităţii popoarelor lor. Peste toată literatura Renaşterii care urmează, stăpîneşte fascinaţia mo-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 31–34, BUCUREŞTI, 1972

delelor clasice greco-latine, arta și știința retoricei, în mare parte estetica imitației. Dorința de a vorbi și scrie ca Cicero și Quintilian, ca Plato și Lucian din Samosata, acționează ca un factor care uniformizează nu numai literatura latină scrisă de umaniști, dar, în parte măcar, și pe cea în limbile naționale. Fenomenul, comun întregei Europe, este unul cu dublu efect : într-un fel se afirmă, cu putere, unitatea spiritului european, pornit din comunele rădăcini ale culturii greco-latine, bucurîndu-se de atributele comune ale unei problematici, ale unor tipuri de psihologii și ale unor mătci stilistice înrudite ; într-altul, se reduc diferențele dintre modurile de expresie ale artiștilor, acestea raportîndu-se, cel puțin teoretic, la cîteva opere exemplare. Începutul de înțelegere între intelectualii popoarelor europene, pe temeiul apartenenței lor la comunitatea umanistică, la „republica literelor", este unul valoros și plin de făgăduințe pentru viitoarea soartă culturală a continentului. Dar, pe de altă parte, fenomenul literar este stingherit de factorii convenției și imitației. Și mă gîndesc nu numai la literatura lui Poggio Bracciolini, a unui umanist care dorea să vorbească asemeni celor vechi și să reia specii desuete ca *fațetiile* pentru a le da o viață nouă, ci și la poezia lui Poliziano, a lui Lorenzo Magnificul, a lui Bembo și la aceea a lui Ronsard și a multor poeți englezi elizabetani, care au izbutit să dea produse artistice prețioase numai cînd au izbutit să scape de tirania amintirii lui Pindar ori a lui Catul. Exemplul eșecului total al lui Antoine de Baïf, rafinat poet și muzician care a dorit să schimbe versificația franceză după dezgropatele prozodii grecești, este absolut edificator.

Adevărat este că mai întotdeauna poeții cei mărunți urmează litera manifestelor și a poeticilor, în vreme ce artiștii de mîna întîi își iau libertățile de care au nevoie pentru a face sintezele epocii lor. S-ar putea spune, de pildă, că Joachim du Bellay, mai autentic poet decît ceilalți din Pleiada, a refuzat în realitate conversația și imitația, deși a participat ca autor la actul care le consacra ca principii, la *Défense et Illustration de la langue française* (1549). La fel Edmond Spenser între elizabetani.

Dar, în realitate, valorile universale ale literaturii europene nu sînt prea numeroase în vremea Renașterii între Chaucer și Shakespeare, între Dante și Tasso, între Villon și Montaigne, pînă la Calderon și Cervantes, în ciuda enormei profunziuni de personalități de umaniști și artiști care au împodobit strălucitele secole XV și XVI.

Cum se vede din cele cîteva nume de limită cronologică pe care le-am preferat, sfîrșitul mult lăudatei vremi a Renașterii aduce abia pe titani. Nesupuși euforiei și încrederii absolute în puterile omului, ca umaniștii și artiștii din *quattrocento* și din primul sfert al secolului XVI, marii creatori din baroc au meditat grav, adînc, asupra condiției umane contemporane, lovite cu atît mai grav de realitățile nemiloase ale istoriei, cu cît iluziile fuseseră mai trandafirii.

Umanismul sfîrșise cu bilanțuri în care pasivul depășea prin sarcina de tristețe și dezamăgire activul investigației de nădejdi. Girolamo Savonarola, Thomas Morus, Giordano Bruno, morți în condiții tragice, Galilei la un pas de rug, constrîns să abjure, Reuchlin cu un lung proces care ar fi putut să sfîrșească tot pe rug. Reforma a dat naștere la nenumărate lupte individuale și la războaie religioase a căror gravitate o poate spune încercata istorie a Franței, în care pagina hughenotă e însîngerată, ca și istoria

Germaniei, întîrziată atîta de amarnice coaliții și sfîșieri intestine. Contrareforma, cu recrudescența formelor specifice de constrîngere a conștiințelor în sensul dorit de unii pontifi ai bisericii catolice, cu spectaculoase *auto da fe*-uri și condamnări, a însemnat un șir de momente grele în special pentru Italia și Spania.

Lovit direct de luptele religioase care au făcut de altfel și pe du Bartas și pe Agrippa d'Aubigné să scoată sunete ale durerii, Montaigne a îmbrăcat haina scepticului înțelept și s-a întors înspre studiul omului interior. La cîștigul de erudiție, de cunoaștere a operelor vechi, mai cu seamă a celor cu caracter moral și filozofic, prozatorul francez a adăugat și pe acela al observației și analizei, instrumente bine folosite pe cîmpul social și psihologic atît de expresiv al unei epoci de criză. Montaigne a ieșit ca un produs înțelepțit al poporului francez, care trăsese toate concluziile unei etape de istorie zbuciumată și a făcut, cel dintîi după Renaștere, efortul foarte serios și foarte susținut de a organiza viața prin luminile bine folosite ale unei rațiuni îmbogățite de erudiție, dar mai ales de experiență.

Reflecția morală, gravă, a lui Montaigne e determinată de experiența globală trăită de un popor care dorește echilibrul și exterior și interior, pentru a se sustrage exceselor fanatismului și intoleranței nefaste pe care Renașterea nu știuse să le abolească. În libertatea absolută a ființei omenești în care credea Rabelais erau nobile principii, dar fără „aceea aplicare perpetuă a gîndirii la problemele vieții practice care îl definește pe moralist" [1], și fără disciplina serioasă a reflecției care face din Montaigne un raționalist.

Și epicureismul moderat, și scepticismul derivat dintr-o înțelegre dinăuntru a relativității tuturor lucrurilor lumii (date ale simțurilor, legi, obiceiuri) a pluralității adevărurilor, și toleranța, și sinceritatea, toate exprimate cu măsura care anunță clasicismul, fac din Montaigne o sursă de înțelepciune absolut specifică, în care spiritul național dă unul din produsele lui cele mai de vază din toată istoria culturii franceze.

Cultura engleză a dat în Shakespeare, om al aceleiași epoci, pe inegalabilul ei artist național. În opera lui, Anglia trăiește cu o forță unică, în dominantele specifice, cum nu trăise în opera nici unui umanist. Istoria engleză își vede, reprezentat în personaje dramatice, sensul. Folclorul englez e presărat pretutindeni. Contrastele violente ale psihologiei poporului apar în jovialitatea furtunoasă și în dezlănțuirile eroilor ca Hotspur, ambițiile răvășitoare în Macbeth sau Richard III. Toate slăbiciunile și nebuniile umane prind carne în eroi englezi prin care e posibilă, la dramaturgul elizabetan, una din cele mai întinse meditații asupra condiției umane. De la sonete și comedii, pînă la dramele istorice, dramele romane, tragediile sumbre și finalele încercări de reconciliere ori de remediere a destinului, ca în *Furtuna* ori *Poveste de iarnă*, Shakespeare a folosit toate motivele literaturii legate de umanismul european, din poezia pastorală, din nuvelele italiene, din poezia și proza platonizantă, din literatura cu nebuni, și așa mai departe. Ceea ce a rezultat nu mai seamănă cu produsele fine, dar palide, ale acelei literaturi, ci exprimă puterea poporului englez, trecut prin Renaștere și Reformă, afirmat de luptele împotriva Spaniei,

[1] Villey, Pierre.

resorturile psihologiei sale complexe, ale sensibilităţii sale, şi anunţă explozia viitoare a romantismului. Dar nici Shakespeare, nici Montaigne, nici Tasso, nici Calderon, nici Cervantes nu mai au optimismul uriaş şi naiv al umaniştilor Renaşterii. Încercările la care au fost supuse, pe plan social şi naţional, popoarele în această vreme, suferinţele umaniştilor înşişi, tabloul general al nefericirii omului au întors marile aşteptări în scepticism şi au făcut din frumoasa, erudita sentinţă umanistă, reflecţie gravă şi adevărată asupra sensului existenţei umane. Din republica utopică a literelor, artiştii de la sfîrşitul Renaşterii s-au întors în patriile lor, înţelegînd că acolo le este locul, că de acolo vor vorbi mai bine şi mai adevărat, fiindcă tribulaţiile popoarelor sînt şi ale lor, fiindcă omul e un veşnic Anteu, legat cu mii de nevăzute fire de pămîntul de baştină.

ROMANTISMUL POLONEZ ÎN PERSPECTIVĂ EUROPEANĂ

STAN VELEA

O lectură oricît de sumară a literaturii romantice din Europa înveder ează de la început existenţa unei structuri teoretice relativ configurate în elementele esenţiale, cu toate cruditățile şi incongruenţele conceptuale uşor de semnalat. Principiile esteticii romantice: opoziţia faţă de realitatea socială, refugiul în natura patriarhală, în paseismul religios şi în exoticul oriental, titanismul individualităţii protestatare, dominaţia ficţiunii, aplecarea spre folclor etc., care păreau contemporanilor cu neputinţă de asamblat într-un sistem coerent, unitar în construcţie şi finalitate, se decantează cu încetul în creaţia literară, formulîndu-se aproape de la sine în perspectiva timpului. Apărute în forme nedezvoltate încă de la începutul ultimului deceniu al secolului XVIII în Anglia, odată cu lakiştii, îşi vor căpăta întemeierea filozofică în operele idealiştilor germani; J. G. Fichte, preluînd într-o metafizică modernă unele idei de la Kant şi Hegel, va ridica subiectivitatea la rangul de principiu creator al universului (*Wissenschaftlehre*, 1794), Fr. W. Schelling va promova o filozofie a naturii (*Von der Weltseele*, 1798), iar Fr. E. D. Schleiermacher va considera religia ca o experienţă emoţională pură, respingînd-o ca dogmă istorică (*Reden über die Religion*, 1799). Firește, odată fundamentate, se vor împlini treptat în planul estetic, constituind scheletul teoretic al curentului. Dacă, în linii mari, componentele principale se vor păstra aceleaşi, expresia artistică va diferi substanţial de la o ţară la alta, de la o epocă la alta şi chiar de la un autor la altul; împrejurările istorice şi situarea geografică vor opera importante modificări structurale şi deplasări de accente care vor hotărî reliefuri distinct diferenţiate în concretul creaţiei. Crescute pe esenţe estetice similare, literatura romantică engleză nu se va suprapune în chip absolut celei franceze, cea germană nu se va confunda cu cea rusă, aşa cum cea polonă sau oricare alta nu se va identifica cu nici una dintre ele, fiecare avîndu-şi trăsăturile specifice şi contribuind, astfel, la închegarea policromiei de ansamblu a romantismului european.

Cu unele elemente pregătitoare antecedente, literatura romantică începe în Polonia odată cu apariţia în 1822 a volumului *Ballady i romanse* de A. Mickiewicz (1848—1855), consolidîndu-se ulterior prin creaţiile unor

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 35–41, BUCUREŞTI, 1972

poeţi de valoare recunoscută, precum J. Słowacki (1808—1849), Z. Krasiński (1812—1859), S. Goszczyński (1801—1876), C. K. Norwid (1821—1883) ş.a. Debutînd cu anume întîrziere faţă de alte ţări apusene, dar, asemenea acestora, sub semnul disputei cu normele sufocante ale esteticii clasice, romantismul polonez se va consuma între anii 1822—1863 în condiţii social-istorice deosebite, a căror amprentă distinctivă o va purta. Aşezată în vecinătatea unor autocraţii puternice, Polonia a împărtăşit un secol şi mai bine destinul tragic al ţărilor mici din centrul şi sud-estul Europei. Împărţirea între Austria, Prusia şi Rusia în 1795, după înăbuşirea răscoalei lui Kościuszko, a înstăpînit în literatura polonă, în cea romantică îndeosebi, datorită structurii ei protestatare prin excelenţă, idealul luptei pentru independenţă. De aci caracterul revoluţionar-naţional, trăsătură precumpănitoare a romantismului polonez, care va transmite ecouri către toate celelalte concepte ale esteticii romantice, dezvoltîndu-le pe cele care mergeau în consensul acestor realităţi istorice, restrîngîndu-le sfera sau subordonîndu-le pe celelalte. Sub acest raport, deşi vom găsi răsfrîngeri ale luptei de eliberare în literaturile ţărilor subjugate — română, bulgară, sîrbă, cehă ş.a.—, în poemele byroniene, la aşa-numiţii romantici tineri de la Heidelberg (1805—1815) etc., nicăieri scriitorii n-au realizat intensitatea expresiei libertare a romantismului polonez. De la plîngerile şi prevestirile profeţilor Sionului, nici un glas nu s-a ridicat să cînte cu atîta forţă nenorocirile poporului său — aprecia cîndva George Sand — referindu-se la partea a treia din *Dziady* (1832) lui A. Mickiewicz.

Evenimentele istorice — încercările repetate de a dobîndi libertatea naţională prin forţa armelor — au stat aşadar în centrul preocupărilor artistice ale poeţilor polonezi, hotărînd selectarea temelor, desfăşurarea problematicii, modelarea psihologiilor şi finalitatea ţesăturilor factologice. Ne gîndim, se înţelege, în primul rînd la operele fundamentale ale lui A. Mickiewicz, J. Słowacki, Z. Krasiński, S. Goszczyński ş.a. care dau nota specifică a literaturii polone din această perioadă. Cele mai multe opere cu subiecte inspirate din tragedia naţională gravitează în jurul revoltei din noiembrie 1830—1831, pregătită şi înfăptuită în principal de romantici. Chiar dacă Mickiewicz şi Słowacki n-au luat parte la desfăşurarea ostilităţilor — primul părăsise pentru totdeauna Polonia în 1824, iar al doilea în 1830 — în creaţia lor răzbat ecouri puternice, dominante. *Oda do młodości* (1820), cînt îndrăzneţ al libertăţii popoarelor, şi, mai ales, *Konrad wallenrod* (1828) de A. Mickiewicz, poem al cărui sens mobilizator, sugerat de *motto*-ul din Machiaveli : „Trebuie să ştim lupta ca vulpea şi ca leul", izvorăşte din experienţa tristă a decembriştilor ruşi în 1825, au jucat un rol important în ridicarea luptătorilor şi în alegerea mijloacelor de acţiune. Mai tîrziu, după înfrîngere, va slăvi în versuri înălţătoare eroismul şi sacrificiile răsculaţilor (*Reduta Ordona*, *Śmierć pułkownika*, *Nocleg*, *Pieśń żołnierza* ş.a.), cîntînd în *Dziady* III durerile poporului martirizat şi transformarea eroului îndrăgostit, Gustaw, în luptătorul pentru libertatea patriei — Konrad. Słowacki, în schimb, deşi va scrie cîteva poezii entuziaste cu prilejul izbucnirii revoltei (*Oda do wolności*, *Kulig*, *Hymn do Bogarodzicy*, *Pieśń legionu litewskiego*), va stărui mai mult asupra pricinilor eşecului. Fabulaţia tragediilor *Kordian* (1834), *Horsztyński* (1835) şi *Lilla Weneda* (1839) ori a poemului *Lambro powstańca grecki* (1833) exprimă indirect, dar limpede, incapacitatea de acţiune a eroului romantic, a cărui

zbatere byroniană sfîrşeşte lamentabil în visări despre ceţoase isprăvi epocale, şi, de asemenea, absenţa „cîntecului" miraculos care să îndemne la luptă poporul unitar în cuget şi simţiri patriotice. Personajele principale din *Kordian* sau *Lambro*, cu similitudini genetice în poemele lui Byron, seamănă în unele privinţe şi cu Mţîri şi demonul din creaţiile cu aceleaşi titluri de M. I. Lermontov, în vreme ce Szczęsny din *Horsztyński* poate fi apropiat mai degrabă cu apaticul René al lui Chateaubriand sau cu oamenii de prisos de felul lui Evghenii Oneghin, plăsmuit de A. S. Puşkin, ori cu Peciorin din *Герой нашего времени* de Lermontov; exemplele pot fi mai multe.

Lupta pentru eliberarea ţării înrobite a determinat şi tenta preponderent patriotică a operelor cu acţiuni localizate în trecutul medieval. Pentru că, asemenea romanticilor apuseni, ca reacţie faţă de clasicismul cu aplecare spre antichitatea greco-latină, cei polonezi au abordat şi ei cu destulă insistenţă „antichitatea" naţională, aceea a evului de mijloc. Puţinătatea mărturiilor scrise îngăduia fanteziei să zburde fără stînjenitoarele oprelişti ale documentelor istorice. Nu o dată episoadele încheagă doar nişte pretexte în ordinea cauzalităţii, pentru formularea unei chemări la acţiune sau pentru sugerarea unei soluţii posibile. Poemele *Grażyna* (1823) şi *Konrad Wallenrod* de A. Mickiewicz, amîndouă însăilate pe cioc-nirile dintre principatul Lituaniei şi ordinul teutonilor, afirmă necesitatea luptei cu mijloace făţişe sau acoperite pentru înfrîngerea năvălitorilor. Grażyna nu îngăduie prinţului Litawor, soţul ei, să se alieze cu nemţii care-l ameninţau, duce oştenii la luptă şi moare învingîndu-i pe vrăjmaşi. Iar Konrad Wallenrod nu este decît un lituan travestit care ajunge mare maestru al ordinului, provocîndu-i pierderi însemnate; cu preţul vieţii — în cele din urmă, descoperit, se otrăveşte — şi-a apărat ţara de cavalerii hrăpăreţi. La rîndul său, J. Słowacki va evoca în *Horsztyński* răscoala din 1794, iar în tragedia *Mazepa* (1840) caracterele personajelor principale vor fi plămădite şi în funcţie de apartenenţa lor naţională.

E adevărat însă că vremurile de altădată slujesc adesea şi pentru sugerarea unor conflicte sociale; spiritul libertar al romanticilor presupunea şi o echitate, cam abstractă e drept, la nivelul întregii colectivităţi omeneşti. Ca în piesele *Sen srebrny Salomei* (1844) de J. Słowacki, *Nieboska Komedia* (1835) de Z. Krasiński sau în *Zamek Kaniowski* (1828) de S. Goszczyński. Cu diferenţe specifice de episodică şi semnificaţii ideatice, cei trei autori înfăţişează răscoale ale poporului ucrainean împotriva panilor asupritori. Dar răzvrătiţii sînt sau au în fruntea lor pe cazaci, care vor să scuture jugul polonez, aşa că şi în aceste cazuri deznodămîntul întîmplărilor şi psihologia personajelor vor fi influenţate de problema naţională. În *Nieboska Komedia*, spre exemplu, conducătorul poporului, Pankracy, deşi învinge, moare recunoscînd izbînda spirituală a vrăjmaşului. Mai puţin aici, elocvent însă în *Psalmy przyszłości* (1845), Krasiński descrie în culori apoteotice nobilimea polonă, fapt care îl va hotărî pe J. Słowacki să scrie cunoscutul *Odpowiedź na Psalmy przyszłości* (1848), în care preamăreşte poporul ridicat la luptă pentru dreptate împotriva şleahtei. Destul de rar romanticii polonezi îşi plasează aluziile la drama naţională în antichitate. Piesa *Irydion* de Z. Krasiński e o alegorie în care Grecia cucerită de romani reprezintă Polonia supusă; eroul urăşte puterea imperiului cotropitor şi

vrea să sfărîme lanţurile, dar eforturile lui sînt zadarnice. Este conţinută aici şi o critică la adresa luptei de eliberare, poetul socotind că victoria va fi cîştigată mai sigur şi fără pagube printr-o iubire mistică, pasivă, pentru toţi semenii. Răsfrîngerea medievalităţii în poezia romantică poloneză, date fiind scopurile stimulativ naţionale, prezintă unele apropieri posibile cu literaturile germană şi engleză, Puşkin ori Lermontov apăsînd mai mult pe latura istoric-socială.

Aplecarea romantismului spre religie, în vădit contrast cu raţionalismul ateu al clasicismului, este unanim apreciată ca una din caracteristicile, deloc minore, ale curentului. Chateaubriand formula în *Génie du christianisme* (1802) o adevărată poetică a creştinismului care — spunea el — favorizează geniul, emancipează gustul, dezvoltă sentimentele virtuoase şi dă vigoare gîndirii, oferind forme nobile scriitorului şi modele perfecte artistului. Romanticii polonezi au convertit pînă şi această latură în sensul aspiraţiilor de libertate naţională. Cu toate că Mickiewicz va ajunge să sfideze divinitatea în improvizaţia din *Dziady* III, Słowacki îl va acuza pe papa, în *Kordian*, că a înfierat răscoala polonezilor, îndemnîndu-i la supunere, iar S. Goszczyński îl va socoti la început pe „maestrul" mistic A. Towiański un şarlatan sau un nebun, toţi trei vor trece prin criza towianistă. Credinţa lor îmbracă însă forme mesianist-libertare. Şi sub imperiul ideilor lui Lamenais din *Paroles d'un croyant* (1832), Mickiewicz scrie la Paris *Księgi Narodu Polskiego i Pielgrzymstwa Polskiego* (1832), în care Polonia sîngerînd sub călcîiul cotropitorilor este comparată cu un Christos al popoarelor, iar polonezii cu nişte pelerini ai libertăţii, pe care autorul îi îndeamnă — în tonuri biblice — să lupte pretutindeni pentru stîrpirea tiraniei : pentru libertatea voastră şi a noastră, pînă la întronarea dreptăţii universale. În spiritul acestor idei, după ce se va desprinde de influenţa paralizantă a lui Towiański, în 1848, va înfiinţa o legiune polonă în Italia, în 1849 va prelua conducerea periodicului „Tribune des Nations", iar înainte de sfîrşitul vieţii va pleca în Turcia să organizeze detaşamente poloneze care să lupte alături de turci în războiul Crimeii. Căci Mickiewicz n-a fost numai un poet firesc îndrăgostit de patria sa, ci, la fel ca Goszczyński, un activist fervent — publicistic şi social — în această direcţie. Formal, J. Słowacki se va îndepărta şi el de cercul lui Towiański, dar accentele mistice vor stărui o vreme, întunecînd claritatea multor creaţii. Mai mult, apelînd la surse diferite — spiritualismul lui Saint Martin, *Teodicea* lui Leibnitz, idealismul hegelian, cabala iudaică, teozofia indiană etc. — va încerca să-şi făurească un sistem filozofic axat pe aceeaşi finalitate mesianică. Pe linia acestor convingeri, rolul spiritelor superioare, întrupate în aleşii divinităţii, este de a pune stăpînire pe sufletele oamenilor şi de a conduce popoarele spre eliberare prin jertfa lor. Aceasta este în mare concepţia care stă la baza unor opere ca *Anhelli* (1838), *Genezis z ducha* (1844) sau *Król Duch* (1845—1849). Un asemenea conducător de spirite, rege-spirit menit să-şi scape conaţionalii din robie, se considera şi Słowacki însuşi. Cît despre Z. Krasiński, va suferi şi el înrîurirea ideilor mesianice, crezînd în ajutorul salutar pe care-l va acorda Polonia naţiunilor asuprite, şi făcînd în continuare apologia aristocraţiei. (*Przedświt* 1841—1843). Aşadar, subordonarea inspiraţiei mistice luptei de eliberare naţională, evident, utopice cu mijloacele amintite, îndreptăţeşte afirmaţia potrivit căreia romantismul polonez este mai puţin

religios decît cel francez ori englez, nu însă şi decît cel din Rusia, mai apropiat de realităţile istorice.

Cu suporturi cauzale similare, deosebiri de problematică şi expresie estetică, de întindere şi adîncime, vor exista între poezia romanticilor din Polonia şi aceea din alte ţări şi pe direcţia tematicii orientale — şi aceasta de foarte multe ori în strînsă relaţie cu tragedia naţiunii. Pornind de la izvoare livreşti, istorice şi geografice, poeţii polonezi au localizat fabulaţia multor creaţii în orientul apropiat sudic sau nordic, ca să nu mai vorbim de inserţiile filozofiei indiene destul de frecvente la Słowacki mai ales în ultima parte a vieţii. În timpul exilului în Rusia (1824—1829), A. Mickiewicz întreprinde o relaxată călătorie în sud, delectîndu-se extaziat în faţa frumuseţii peisajelor luxuriante, exotice, şi a ruinelor ce aduc în minte lumi de mult petrecute şi uitate. Roadele artistice ale acestui voiaj sînt cunoscutele *Sonety krymskie* (1826) — mici capodopere poetice cuceritoare prin coloritul bogat al descrierilor de natură. Nostalgia stepelor nemărginite, tumultul mării în furtună, piscurile bătute de vînturi şi tăcerea sugestivă a vestigiilor vieţii din alte timpuri se perindă pe fondul unei melancolii indicibile, pricinuite de dorul de meleagurile natale. Ilustrativ însă pentru întrepătrunderea mirajului oriental cu problema naţională a Poloniei ni se pare J. Słowacki. La început, furat de modelul eroilor byronieni, zbuciumaţi şi demonici în răzbunarea lor — Fr. Schlegel îl numea pe Byron trimisul diavolului pe pămînt — va scrie cîteva poeme : *Mnich* (1830), *Lambro* ş.a. de factură byroniană — orientală ; în primul deplînge soarta tristă a arabului care şi-a lepădat credinţa şi neamul, iar în al doilea îşi exprimă regretul că n-a murit în luptă odată cu foştii camarazi, căci e tragic să-ţi înalţi monumentul pe ruinele patriei. Mai tîrziu, după ce se va aventura într-o lungă escapadă prin Grecia, Egipt şi Palestina, călcînd pe urmele lui Chateaubriand, Gerard de Nerval ş.a., înrîurirea insularului răzvrătit care a pălmuit Anglia cu capodopere se va subţia treptat pînă la dispariţie. Rătăcind cufundat în meditaţii solitare printre rămăşiţele Eladei eroice, în *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (1836—1837, 1839), va rememora momente de slavă şi restrişte din istoria Poloniei, iar perenitatea piramidelor egiptene îl va impresiona profund, făcîndu-l să le dorească drept ascunzători sacre pentru mucenicii căzuţi în numele idealurilor de libertate şi pentru paloşul răzbunării viitoare (*Rozmowa z piramidami*). Acelaşi gînd, obsesiv, la suferinţele patriei va determina descrierea asprimilor vieţii de iad a deportaţilor polonezi, în poemul *Anhelli*, şi accentele critice la adresa discordiei care anihilează acţiunile unitare ale emigranţilor, susţinînd ideea jertfirii eroului pentru salvarea lor. În alte creaţii care circumscriu realităţi istorice din orientul apropiat în latura lui nordică, căzăceşti îndeosebi, ca poemul *Beniowski* (1840—1841) sau piesele *Mazepa* şi *Sen srebrny Salomei*, derularea întîmplărilor, personajele şi încheierea conflictelor poartă amprenta vizibilă a patriotismului autorului. Şi la fel se va întîmpla şi în *Nieboska Komedia* de Z. Krasiński ori *Zamek Kaniowski* de S. Goszczyński. Desigur, elemente dispersate sau opere în întregime de inspiraţie orientală se pot găsi la mulţi dintre marii romantici europeni, dar împletirea lor strînsă cu problema naţională, îndreptăţit şi explicabil specifică pentru ţările cotropite, apare cu mai multă evidenţă la poeţii polonezi ; ca şi în cazul literaturilor ucraineană, rusă, bulgară ş.a., în cea polonă unele elemente orientale sînt foarte apro-

piate sau se confundă, în trecutul istoriei, cu cele autohtone, aflate în sfera de influenţă a spaţiului spiritual islamic, favorizînd astfel cuprinderea lor în creaţia artistică. Pe de altă parte, romanticii polonezi, alături de cei ruşi şi ucraineni, aduc masiv în romantismul european poezia inefabilă a stepelor, firește sporadic prezentă şi la unii scriitori apuseni.

Legaţi atît de organic de durerile patriei, de poporul cel mai adesea conceput la modul generalităţilor abstracte, nediferenţiat social, căruia doreau să-i aducă libertatea, e adevărat, naţională în primul rînd, reprezentanţii de seamă ai romantismului polonez s-au apropiat mult şi de cultura lui spirituală. Asemenea preocupări erau favorizate mult într-o epocă în care se contura tot mai limpede conceptul de literatură universală întemeiată pe contribuţia fiecărei naţiuni şi se editau, în consecinţă, masive culegeri de literatură populară veche şi mai nouă. În altă ordine de motive, interesul sporit pentru creaţia folclorică se explică şi prin unele particularităţi structurale ce corespundeau preceptelor esteticii romantice; fantasticul popular, lumea însufleţită de tot felul de plăsmuiri supranaturale şi eresuri lăsau liber zborul ficţiunii creatoare. Şi A. Mickiewicz şi J. Słowacki s-au lăsat cuceriţi de farmecul creaţiei orale, cuprinzînd în operele lor numeroase ritualuri şi teme folclorice; uneori le-au tratat în spiritul şi forma în care circulau cînd le-au cunoscut, alteori le-au înserat, modificate sau nu, ca părţi componente ale unor opere de factură diferită. Volumul prin care Mickiewicz marchează începuturile romantismului polonez, *Ballady i romanse*, conţine multe motive baladeşti de sorginte lituaniană, ucraineană, polonă, turcă etc. Balade precum *Świtezianka*, *Rybka*, *Tolubię*, *Pani Twardowska*, *Lilije*, *Czaty*, *Trzech Bufdrysów* şi atîtea altele au contribuit substanţial, prin frumuseţea şi ineditul lor, la impunerea poeziei romantice în Polonia. De asemenea, structuri întregi din celebrul poem *Dziady* au la bază datina străveche a „moşilor", întîlnită la multe neamuri. J. Słowacki, convins şi el, în spiritul vremii, că literaturile naţionale „culte" îşi au puncte de plecare în creaţia populară, va ilustra şi el această tendinţă romantică. *Dumka ukraińska* şi *Piosnka dziewczyny kozackiej* au curgerea reflexivă şi metaforica pastorală a dumelor ucrainene, poemul *Żmija* (1831) este alcătuit după o legendă cu aceeaşi origine, iar tragedia *Balladyna* (1834) este crescută pe scheletul unui basm popular; pot fi adăugate şi alte exemplificări, ca poemul *Sobótka* de S. Goszczyński, urzit pe obiceiuri din viaţa muntenilor. În ceea ce priveşte valorificarea într-un fel sau altul a literaturii populare, romantismul polonez se află pe o treaptă foarte apropiată de celelalte ţări, deosebiri mari nefiind nici în predilecţia pentru anumite specii — balada, de exemplu, a fost cultivată cu acelaşi succes de romanticii englezi, germani, ruşi etc. Unele diferenţe mai de amănunt s-ar putea observa doar în dezvoltarea şi circulaţia mai intensă a cutăror teme şi motive cu geneză probabilă în acest spaţiu sau preluate din altă parte, dezvoltare şi circulaţie influenţate considerabil de particularităţile etnice locale.

La capătul acestei scurte expuneri a unora dintre trăsăturile mai importante ale romantismului polonez se impun cîteva observaţii metodologice de ansamblu. Toate aspectele tematice amintite pot exista în toate literaturile romantice cît de cît dezvoltate, îmbrăcînd eşafodajul de principii teoretice ale curentului. Diversitatea eflorescenţelor naţionale înlăuntrul imaginii globale, europene, este rezultatul proporţionării funcţionale a

fiecăruia dintre aspectele tratate — pot fi completate şi cu altele — în funcţie de contingentul naţional şi de momentul istoric. Crescute pe esenţe estetice similare şi privite de departe, par identice, dar examinate mai de aproape, dezvăluie specifităţi definitorii. Pierderea independenţei naţionale şi-a lăsat amprenta peste întreaga evoluţie a romantismului polonez ; toate laturile creaţiei literare au fost puternic influenţate, direct sau mediat, unele mai mult, altele mai puţin, în direcţia unui militantism naţional, revoluţionar, care constituie caracteristica fundamentală în raport cu alte ţări. În acest sens, s-ar putea opera unele apropieri cu romantismul german, îndreptat la o anume epocă împotriva ocupaţiei napoleoniene, cu cel român, bulgar şi chiar cu cel englez prin Byron sau Scott, dar mai puţin cu cel francez ori rus. Elemente dispersate fiinţează pretutindeni, dar nu dau nota dominantă, distinctivă, şi nici intensitatea de extremă a arderii poetice, ca în Polonia, deşi pînă şi aici sînt destule opere care au rămas în afara acestei preocupări majore. Prin urmare, aprecierile desprinse în cursul expunerii, comparaţiile cu alte literaturi, îşi păstrează acoperirea într-un plan general, menit să sugereze, fie şi în parte, complexitatea fenomenului romantic în Europa şi, în acelaşi timp, să sublinieze originalitatea, *recte* contribuţia, uneia dintre părţile alcătuitoare.

REALISMUL. STRUCTURĂ GENERALĂ ȘI MODALITĂȚI NAȚIONALE

MIHAI NOVICOV

Preocuparea pentru realism în zilele noastre e întrutotul explicabilă. Ea reflectă interesul crescînd al opiniei publice progresiste pentru activitatea practică. Istoria recentă a dovedit din nou în ce măsură omul poate și trebuie să fie făuritor al propriului său destin. Tabloul realizărilor socialiste din România se constituie în acest sens, printre altele, ca un exemplu elocvent. Astfel încît atitudinea estetică realistă ar putea fi definită și ca o corespondență în planul creației artistice a încrederii contemporane în forța de intervenție a omului, a spiritului cetățenesc activ.

Am arătat într-o altă comunicare [1] de ce preferăm pentru circumscrierea noțiunii de „realism" relevarea, în prim plan, a antiromantismului. Între altele și pentru că am considerat vulnerabile celelalte modalități de definire tocmai din punctul de vedere al gradului de reliefare a diferenței specifice. Nici criteriul veridicității, nici cel al „descoperirii" unor adevăruri de viață importante, nu ne-au satisfăcut, pentru că sînt aplicabile și unor opere în legătură cu care există un consens general că nu sînt realiste. Am susținut și susținem că definiția de lucru trebuie să fie suficient de restrînsă ca să includă numai opere realiste, cu alte cuvinte, să lase în afara sferei destule opere de certă valoare, dar și suficient de cuprinzătoare ca să încapă toate operele literare scrise în spirit realist, indiferent de valoarea lor estetică.

Nu ne satisface nici modul în care definește realismul R. Wellek în *Conceptele criticii* [2], ajungînd la concluzia „deconcentrant de banală" că realismul ar însemna „reprezentarea obiectivă a realității sociale contemporane". Cu totul neconcludentă ne apare și încercarea de a-l delimita de romantism doar prin aceea că „realismul respinge categoric exaltarea romantică a eului, accentul pus de imaginație, metoda simbolică, preocu-

---

[1] *Cu privire la noțiunea de „realism" pe baza studiului literaturilor slave*, referat la cel de al VI-lea Congres Internațional al Slaviștilor (Praga, 7—13 august 1968), „Romanoslavica", XVI, București, 1968, pp. 227—256.

[2] București, 1970, p. 262 și urm.

parea pentru mit şi concepţia romantică a naturii animate". Fără prea multă dificultate, am putea descoperi prezenţe ale acestor „însemne romantice" în lucrări literare în legătură cu care nimeni n-a contestat că sînt realiste. A vorbi despre lipsa de imaginaţie la Tolstoi sau Balzac este aproape o impietate. De altfel se vede de departe că lui Wellek nu-i place realismul, ceea ce îl şi determină să conchidă sentenţios că „teoria realismului este, în ultima instanţă, o estetică slabă, deoarece orice artă înseamnă invenţie, fiind o lume în sine, o lume de iluzii şi de forme simbolice". Nouă ni se pare că eşecul lui Wellek se datoreşte absolutizării de către cercetător a metodei inductive. Pentru definirea unui concept se aglomerează trăsăturile caracterizante ale fenomenului, dar cu condiţia ca să nu poată fi identificate şi în fenomene adiacente. Iar cînd asemenea trăsături se găsesc cu greu, criticul oftează a neputinţă, însă nici nu se întreabă măcar dacă nu cumva de vină e metoda. Din care cauză se limitează a raporta cît de săracă e recolta. Pe lîngă „obiectivitate" se notează sumar că realismul e „didactic, moralist, reformist", dar şi „încearcă să împace ambele noţiuni în conceptul de tip", cu toate că îndată se recunoaşte că la „tipic" tinde să ajungă şi clasicismul. Se mai spune că „la unii scriitori, dar nu la toţi, realismul devine istorist". Dar se ştie, vom adăuga noi, că „istorismul" a fost una din revendicările pe care romanticii au opus-o clasicismului.

Inconsistenţa metodei a fost astfel concludent demonstrată de autor însuşi prin rezultatele obţinute, sau mai exact prin lipsa de rezultate. Oricît de important este, în cercetarea critică, a se porni de la obiect, de la fapte, de la valorile literare, la un anumit stadiu al cercetării simpla însumare nu mai poate ajunge, se simte necesitatea unei integrări pentru descoperirea trăsăturii dominante. Sîntem de părere că în cazul unor tendinţe şi curente literare această dominantă ar trebui să fie căutată în planul atitudinii estetice.

Existenţa unei atitudini estetice faţă de realitate, sau, cu alte cuvinte, a unei predispoziţii de a o aprecia prin intermediul categoriilor estetice, constituie în concepţia noastră premisa necesară a oricărei creaţii. Iar dacă e aşa, variatele „formule" estetice inevitabil vor gravita în jurul a două poluri opuse : „romantismul" şi „realismul". Totodată linia de departajare ar putea fi trasată, cu o oarecare aproximaţie, în funcţie de recunoaşterea sau nu a valabilităţii estetice a actului practic.

Pentru romantici orice activitate utilitară e prin natura ei antiestetică. Idealul frumosului e căutat în afara realităţii. Între ideal şi real există o contradicţie absolută, irezolvabilă. Pentru scriitorul realist, dimpotrivă, frumosul trebuie să fie căutat şi descoperit în viaţă.

Această ipoteză de lucru ne permite să propunem şi alte disocieri ce ni se par semnificative. Astfel, clasicilor şi romanticilor le era comună credinţa că obiectul reprezentării artistice e frumosul însuşi — idealul. Deosebirea constă în „metoda" de reconstituire a modelului. Pentru un clasic, modelul suprem e natura (deci realitatea ca atare), pe care însă existenţa concretă o degradează într-un fel sau altul. De aici — pe de o parte spiritul critic, intoleranţă nobilă faţă de tot ce o urîţeşte, iar pe de alta — efortul suprem de înfăţişare, prin generalizarea tipică, a unor modele caracterologice corespunzătoare cu idealul, deci cu natura nede-

gradată. Spiritul critic al romantismului nu a fost opus celui cultivat de clasici, dezvoltat şi diversificat apoi prodigios în epoca luminilor. S-ar putea spune chiar că romanticii l-au absolutizat. Din care cauză, realitatea în ansamblul ei a fost declarată ca degradată, iar adeziunea la ideal urma în consecinţă să fie afirmată nu printr-o operaţiune de ordonare a haosului în spiritul legilor naturii, ci printr-o opoziţie. Prin chiar esenţa sa, idealul de frumos trebuie să fie opus realităţii. De aci contestarea valabilităţii estetice a oricărei activităţi practice. Întrucît aceasta nu se poate defăşura decît în planul realităţii.

Faţă de sistemul „clasicism-romantism" realismul secolului al XIX-lea se defineşte printr-o dublă opoziţie. Faţă de romantism ca atare (ceea ce, după cum am mai observat, îl apropie de clasicism), dar şi faţă de întregul sistem în ansamblul lui. Pentru că în timp ce opoziţia însăşi dintre clasicism şi romantism apărea din fidelitatea (comună) faţă de convingerea că misiunea artei rezidă în a înfăţişa idealul şi frumosul, realismul ca mişcare literară s-a născut din contestarea acestei convingeri, dar păstrînd în conceptul său ideea că arta (în particular literatura) continuă să răspundă setei de idealitate a omului. Se pare că întemeierea aceasta aparent contradictorie şi-a găsit expresia cea mai exactă într-o formulă celebră a lui Bielinski şi anume că „*idealul* nu este conceput ca o înfrumuseţare (ca o minciună adică), ci ca o corelaţie dintre diferite tipuri create de el (de scriitor—*M.N.*) în conformitate cu ideea pe care doreşte acesta s-o dezvolte în opera sa" [3]. Se ştie că în perioada căreia îi aparţine activitatea de critic literar a lui Bielinski conceptul de „realism" nu a căpătat încă drept de cetăţenie în publicistica rusă şi că Bielinski îl foloseşte doar incidental şi în majoritatea cazurilor improriu. De fapt însă în multe locuri Bielinski are în vedere ceea ce mai tîrziu va fi denumit „realism" şi e de mirare că unui savant atît de erudit ca R. Wellek, această împrejurare i-a scăpat. Realismul ridicîndu-se împotriva romantismului reabilitează încrederea estetică în realitate, dar opunînd totodată idealului de frumos ca obiect al înfăţişării idealul afirmat printr-un sistem relaţional.

Se pare că dinamica respingerilor şi atracţiilor descoperită de noi în cazul tripticului clasicism-romantism-realism ne-ar putea conduce şi la sesizarea unei legităţi mai cuprinzătoare. Definindu-se întotdeauna printr-o opoziţie faţă de tendinţa literară dominantă (devenită pe această bază o normă estetică), o tendinţă nouă se defineşte concomitent şi printr-o opoziţie faţă de *întregul* sistem al orientărilor care au precedat-o. Vedem astfel că dacă realismul se opune sistemului clasicism-romantism, în sensul că refuză să mai admită că misiunea artei e de a înfăţişa idealul, el formează totuşi un sistem coherent împreună cu ambele orientări anterioare, moştenind de la ele convingerea că arta, chiar şi atunci cînd nu înfăţişează idealul, afirmă totuşi încrederea omului în valabilitatea idealului. În continuare noua orientare (pe care, pentru a evita etichetările, o vom menţiona ca fiind expresia artistică a revoltei antipozitiviste), va nega şi acest principiu, comun şi clasicismului, şi romantismului şi realismului. Ea se va apropia de romantism prin patosul ei contestatar în ceea ce priveşte valabilitatea estetică a activităţii practice, dar va nega şi *întregul* sistem ante-

---

[3] *Privire asupra literaturii ruse din 1847*; vezi *Opere alese*, Bucureşti, 1949, p. 264.

rior prin frenezia cu care va căuta creaţiei artistice alte justificări decît afirmarea idealului de frumos. Dar se va încorpora întregului prin întemeierea şi a programului său estetic pe recunoaşterea opoziţiei ideal-real, ca punct de plecare dinamic al oricării activităţi creatoare. Mai tîrziu însă avangarda (şi în special futurismul rus) va nega şi acest principiu, susţinînd că arta viitorului îşi va extrage seva nu din contradicţia dintre ideal şi real, ci din identitatea lor ş.a.m.d.

Ne oprim aici, renunţînd a continua speculaţiile pe acest făgaş, întrucît ne-ar îndepărta de tema propusă cercetării. Vom reţine doar, ca un adaus la punctul de vedere susţinut anterior, că atunci cînd avem a defini esteticeşte dominanta unei orientări literare sîntem datori, din punct de vedere metodologic, s-o punem în relaţie nu doar cu acea normă pe care o contestă, dar şi cu întregul sistem al orientărilor anterioare. Cum însă sistemele diferă de la o literatură la alta, sperăm că tocmai confruntarea dintre ele ne va ajuta să relevăm mai exact specificitatea manifestărilor realismului în diverse literaturi europene ale secolului al XIX-lea, pentru ca apoi, procedînd la eliminarea diferenţelor specifice, să putem contribui şi la o mai adecvată definire a conceptului general.

Că în ansamblul literaturilor europene realismul rus ocupă un loc aparte a fost remarcat pînă acum de numeroşi cercetători. Fără pretenţia de a epuiza problema, vom încerca să adăugăm cîteva puncte de vedere noi. Se vorbeşte uneori de realismul balzacian şi realismul tolstoian. Dar de regulă accentul se pune pe deosebirile ce izvorăsc din moduri diferite de a proceda la explorarea şi inventarierea datelor realităţii. E posibilă însă şi o altă abordare : luîndu-se în consideraţie în primul rînd ceea ce noi vom numi unghiul de vedere al comunicării. Este ştiut că ambiţia obiectivităţii este într-un fel sau altul proprie mai tuturor scriitorilor realişti. Există însă modalităţi diferite de a marca obiectivitatea. Cea balzaciană constă în înzestrarea povestitorului cu atributele unui martor ocular invizibil, atotştiutor şi omniprezent. Sîntem de părere că puternica tradiţie a clasicismului francez a contribuit în substanţială măsură la preferarea acestei soluţii. „Punerea în relaţie" se realizează astfel de pe înălţimea unei atitudini de superioritate, scriitorul arogîndu-şi dreptul de a „ordona" materialul brut al observaţiei în virtutea unei înţelegeri mai profunde a semnificaţiilor. El este un secretar al societăţii timpului său, un cronicar, hotărît să nu spună decît adevărul, dar care astfel nu se dezice totuşi de propria viziune, ci o struneşte doar, obligînd-o la fidelitate faţă de istorie.

Tolstoi procedează altfel. Dacă vom alege ca exemplu *Anna Karenina*, considerîndu-l romanul cel mai „clasic" nu doar în opera lui Tolstoi, dar şi în literatura universală în general, vom constata că din acest text povestitorul ca martor ocular al evenimentelor imaginate de autor lipseşte. Tolstoi nu ne asociază niciodată lui, ca să vedem ce se petrece în cutare loc, ci ne informează doar despre ceea ce vede, simte, gîndeşte sau spune cutare din personaje. În susţinerea afirmaţiei ar putea fi invocate exemple celebre. În cuprinsul romanului nu vom găsi nicăieri vreun portret al eroinei principale ; el se zugrăveşte treptat prin alăturarea succesivă a relatărilor privitoare la modul cum o văd alţi eroii. În *Război şi pace* pînă şi într-o scenă ca moartea lui Petea Rostov, deşi pînă aproape de final lumea e văzută cu ochii unui personaj care va muri, nimic nu e relatat ca văzut de autor. Trecerea de la un unghi de vedere la altul se face pe

nesimţite. Aşadar autorul nici nu-şi permite măcar să-şi aroge rolul de cronicar obiectiv (căci într-o atare postură o obiectivitate totală e practic imposibilă), ci vrea să fie demiurg, să creeze o lume (sau o „planetă" cum spune undeva Ibrăileanu), să-i insufle viaţă şi să ne ofere spectacolul desfăşurării evenimentelor.

De bună seamă, într-o materie de acest gen orice generalizare e riscantă. Vom menţiona doar că avem impresia că dacă am proceda statistic, după legea cifrelor mari, am putea ajunge la concluzia că acest gen de a marca obiectivitatea este propriu mai ales literaturii ruse.

Adăugăm însă că în afara celor două tipuri definite de noi, am zice genuin, folosind expresia lui George Călinescu, realitatea literară cunoaşte un număr mare de modalităţi intermediare sau hibride, în sensul că se constituie împrumutînd cîte ceva şi unuia şi celuilalt.

Dintre acestea vom semnala doar cunoscuta convenţie a povestitorului, altul decît autorul şi care convenţie cunoaşte la rîndul ei o gamă întinsă de variante — povestire în povestire, ficţiunea jurnalului, relatarea la persoana întîi, sau atribuirea pur şi simplu a rolului de povestitor unui martor ad-hoc, caracterizat sumar şi fără rol în acţiune, ca în *Demonii* lui Dostoevski. Senzaţia primă e că această modalitate s-a dezvoltat cel mai productiv în Anglia, începînd cu secolul al XVIII-lea şi că în consolidarea ei a jucat un rol de seamă Stern, iar apoi Dickens.

Ajunşi aici vom avansa încă o ipoteză şi anume că alegerea cutărui mod de a marca obiectivitatea joacă un rol primordial în structurarea operelor realiste, iar prin aceasta şi în relevarea fondului lor ideatic.

Ceea ce ne duce, credem, în miezul problemei.

Realismul rus se caracterizează, după cum se ştie, şi prin caracterul lui mesianic. Dar care să fie legătura dintre obiectivitatea marcată şi mesianismul? Căutarea răspunsului ne-a condus la necesitatea de a relua discuţia în plan teoretic.

Reacţia realistă împotriva romantismului a reflectat, după cum se ştie, reacţia interesului pentru practică împotriva contemplaţiei pe un plan ideologic mai larg. Oricît de paradoxal ar părea, romantismul „subiectiv" exalta de regulă pasivitatea, în timp ce realismul „obiectiv" transfigura în planul artei setea de *activitate*, sau mai exact de activism.

Legătura dintre realism (naturalism în terminologia franceză) şi pozitivism a fost scoasă în evidenţă de mai mulţi critici, în primul rînd de Thibaudet. S-a dedus de aici şi, pe drept cuvînt, ambiţia de a concura cunoaşterea ştiinţifică. De altfel la un mod mai rudimentar găsim această raportare şi la Bielinski. Mai puţin s-a insistat pînă acum însă asupra modului în care veleităţile scientiste se conjugă cu transfigurarea artistică a setei de acţiune. Ori din acest punct de vedere sugestii interesante găsim la Herzen, despre care, după cum se ştie, şi Lenin a spus că el prin uriaşa şi multilaterala sa activitate agitatorică şi publicistică a imprimat pentru mult timp o anumită orientare căutărilor ideologice ale intelectualităţii ruseşti.

La Herzen romantismul este negat în numele luciditătii, în numele necesităţii pentru un luptător de a cunoaşte cît mai obiectiv tot adevărul referitor la acea realitate social-istorică înlăuntrul căreia el e sortit să acţioneze.

Aşadar scriitorul realist nu este un martor impasibil, ci un vizionar, care se sforţează să vadă cît mai adînc şi mai mult, ca să dea acţiunii sale substanţialitate.

Aceasta credem noi că este atitudinea estetică prin care se structurează realismul. E factorul comun, iar diferenţele specifice vor depinde de natura celorlalţi factori constitutivi, dintre care credem că se cer a fi evidenţiaţi doi :

mediul social înlăuntrul căruia activitatea urmează a se desfăşura şi tradiţia literară de care realismul se departajează.

În cunoscuta sa lucrare *Mimesis*, referindu-se la unele opere epice din evul mediu şi din timpul Renaşterii sau chiar ale clasicismului, Erich Auerbach foloseşte pentru a le caracteriza noţiunea de „realism limitat". Ca instrument de lucru, noţiunea ne pare a fi extrem de utilă, îndemnîndu-ne să încercăm a vedea în ce împrejurări, în ce sens şi din ce cauză se poate produce sau s-a produs „limitarea" realismului.

În primul rînd am văzut că şi estetica clasicismului şi cea a romantismului au fost prin structura lor limitatoare. Considerîndu-se că arta e o reprezentare a idealului se preconiza, ipso facto, ce poate şi ce nu poate constitui obiectul reprezentării. Realismul se răscoală împotriva acestei interdicţii. În consecinţă, gradul de eliberare va fi direct proporţional cu intensitatea revoltei.

Totodată, comparînd dezvoltarea diverselor literaturi în secolul al XIX-lea, vom observa că arareori „revoltele spectaculoase" se succed la intervale mici. S-ar putea spune că fiecare „revoltă" consumă prea multă energie protestatară pentru ca ea să se poată descărca tot atît de vulcanic şi la cotitura următoare. Cu alte cuvinte, dacă vom considera că trecerea de la o metodă artistică la alta poate fi interpretată şi ca o trecere de la o calitate la alta, această trecere se poate efectua şi prin răsturnări brutale şi pe „calea prusacă" (adică prin chezăşuirea unei noi predominanţe, fără sfărîmarea deschisă a vechilor norme). În Germania, de pildă, descărcarea cea mai impetuoasă a energiilor s-a produs în deceniile „Sturm und Drang"-ului. În continuare, modificările calitative s-au stratificat mai mult sau mai puţin organic. Şcoala romantică de la Jena a coexistat cu neoclasicismul weimarian, iar în proza lui Heine mulţi cercetători socotesc că au drept a întrezări premisele realismului critic. În Franţa, energică şi programatică a fost ascensiunea clasicismului, a fost atît de puternică încît mutaţiile ideologice din epoca luminilor nu au generat de fapt nici o rebeliune literară. A trebuit să izbucnească „bătălia lui Hernani", pentru ca să asistăm la o nouă înfruntare dramatică. Dar, firesc, ea n-a mai putut fi urmărită şi de o bătălie a realismului (A existat ce-i drept o „bătălie a realismului", dar în planul artelor plastice, fără să fie secondată programatic de o mişcare literară). De aceea trecerea de la romantism la realism se produce în literatura franceză în nişte forme incerte. Stendhal, de pildă, e revendicat de ambele şcoli. Pînă şi Balzac e încorporat de către unii cercetători romantismului. Nici în literatura engleză unde s-a afirmat o mişcare romantică destul de intempestivă, nu se poate vorbi de o reacţie realistă programatică. Şi Thakeray şi Dickens au fost contemporani cu romanticii, dar n-au simţit nevoia să se desolidarizeze net de ei. O veritabilă răscoală antiromantică s-a produs numai în Rusia.

Sistemele de relaţii din lăuntrul literaturilor pe care noi am încercat să le conturăm, au în concepţia noastră o imporanţă primordială din punct de vedere structural.

Realismul lui Thakeray şi al lui Dickens este totuşi un realism întrucîtva limitat. Şi tematic, şi estetic, şi sentimental. E un realism familial, filantropic şi moralist. Tot ce nu poate fi convertit în predică se lasă de regulă în afara cîmpului de observaţie şi de acţiune. Limitat este, dar evident dintr-un alt punct de vedere şi realismul lui Balzac. Prin excelenţă denunţător şi demascator, realismul acesta este şi critic, în sensul cel mai propriu al cuvîntului. Martorul ocular, invizibil, omniprezent şi atotştiutor îşi descarcă indignarea sprijinindu-se pe dovezile extrase din viaţă, pe care le adună şi le aglomerează cu o seninătate sarcastică ce atinge uneori sublimul. Dar tocmai această atitudine unilateral critică îl şi limitează într-un fel.

Aici e cazul să ne referim şi la cel de-al doilea factor formator de structură pe care l-am amintit — realitatea socială ca atare. În toate ţările vest-europene realismul ca fenomen literar a aparţinut unor perioade postrevoluţionare, unor perioade de dominaţie nestingherită şi de consolidare a capitalismului. Dar, după cum a arătat-o şi Engels în *Anti-Dühring* — în epocile de dominaţie a unui sistem, el apare contemporanilor ca singurul posibil. Spiritul critic al realismului a acţionat deci înăuntrul unei orînduiri ce nu manifesta încă simptome de criză. Ceea ce a constituit, credem, încă un impuls ca să fie preferate structurile realiste organizate cu ajutorul convenţiei „existenţa unui martor". Martorul a fost diferit — mai moralist şi mai sentimental în Anglia, mai sarcastic şi mai dur în Franţa, mai visător şi mai molatic în Germania, dar peste tot — un martor ordonator, din care cauză şi ruptura cu convenţiile anterioare (clasică şi romantică) n-a avut de ce să fie atît de brutală. În Franţa se împrumută mai mult tradiţiei clasice (şi datorită prestigiului ei extraordinar), în Anglia celei sentimentaliste, în Germania — celei romantice. Dar în toate cazurile noua structură realistă nu se desăvîrşeşte printr-o sfărîmare brutală a structurilor vechi, ci printr-o prelucrare şi adecvare a lor.

De bună seamă nici în Rusia realismul n-a crescut pe un loc gol. Şi aici au fost folosite în mod selectiv o serie de structuri anterioare, din care vom aminti doar cîteva. În primul rînd romantismul însuşi. Ridicîndu-se vehement împotriva romanticilor întîrziaţi din anii 40, „şcoala naturală" s-a revendicat totuşi de la Puşkin şi Lermontov, dar mai ales de la Gogol. Dar sînt necesare cîteva precizări. Despre Puşkin e greu de vorbit ca despre un scriitor romantic în deplinătatea înţelesului. În ultimii ani ai vieţii el a datorat mult neoclasicismului, mai ales celui goethean. De la Gogol, realiştii au preluat numai ceea ce era consonant cu aspiraţiile lor, din care cauză începînd cu Bielinski şi mai ales cu Cernîşevski într-o parte cel puţin a criticii ruse s-a încetăţenit o interpretare unilaterală a creaţiei gogoliene. Cît îl priveşte pe Lermontov însă, creaţia lui, după cum am încercat s-o arătăm şi într-un alt eseu, a fost în asemenea măsură dinamică şi explosivă, încît a contribuit enorm la evidenţierea, după o expresie a lui Plehanov, a „călcîiului lui Ahile" al romantismului.

Alte „surse" ale romantismului rus au fost : romanul gotic, „fiziologiile" literare, dar mai ales literatura sterniană care luase, începînd cu anii 20 ai secolului al XIX-lea în Rusia, proporţii ca în nici o altă ţară

europeană. Fapt semnificativ, după cît ni se pare, pentru că marele scriitor englez a cultivat prin excelenţă nişte structuri noi şi originale, care să permită efectiv despresurarea literaturii din limitele ce-i fuseseră impuse mai înainte. Insolitul literaturi sterniene s-a constituit indiscutabil ca un „prolog" al marii literaturii realiste ruse, fapt ce ar merita să fie cercetat aparte, întrucît, după ştiinţa noastră, după publicarea lucrărilor din 1926 ale „Seminarului lui Tînianov" şi unele incursiuni ale lui V. Şklovski nimeni nu s-a ocupat în mod sistematic de această problemă.

Explozia frenetică de rebeliune totală a lui Lermontov, ironia amară a lui Gogol, romanul gotic şi fiziologiile literare cu interesul lor pentru aspectele inedite ale vieţii (ca temă), ca şi dezinvoltura amuzantă a literaturii sterniene — iată cum apare, descrisă sumar şi evident incomplet — acea plazmă destul de informă din care izbucneşte spre mijlocul anilor 40 programa şcolii naturale. După cum vedem, ea nu a avut cum să se întemeieze pe o tradiţie solid construită, din care cauză forţa ei negatoare a fost mai mare, ea structurîndu-se organic în jurul revendicării principale — înlăturarea oricăror limite în reflectarea directă a realităţii.

Dar tocmai asta a convenit şi zelului mesianic pe care societatea rusă a început să-l imprime încă de pe atunci literaturii sale.

Într-o comunitate ce trăieşte înlăuntrul unui sistem aflat într-o adîncă şi insolubilă criză şi care trăieşte intens presimţirea unui ev revoluţionar, propovăduitorul de noi adevăruri ca să se poată angaja plenar în împlinirea misiunii sale trebuie să se simtă cît mai neîngrădit din punct de vedere estetic. Iată de ce pînă şi convenţia unui „martor invizibil" i se părea stingheritoare.

S-a vorbit mult despre polifonismul romanelor lui Dostoievski. Cartea lui Bahtin, tradusă recent în româneşte, constituie în acest sens un document revelator. Dar pînă şi Bahtin se fereşte parcă să pună în relaţie descoperirile sale cu mesianismul lui Dostoievski. Mai îndrăzneţ se pare că a fost Lunacearski, atunci cînd arăta cum procedează Dostoievski pentru a face în cele din urmă ordine în casa sa literară. Se naşte impresia că frenezia cu care Dostoievski acţionează întocmai ca şi vraciul din legendă, dînd în aparenţă deplină libertate de manifestare duhurilor tot de el dezlănţuite, îi serveşte doar ca rampă de lansare pentru a proclama în cele din urmă suveran dreptatea punctului său de vedere. E uimitor, dar tot aşa va proceda mai tîrziu Gorki.

Structural, realismul de acest tip se caracterizează şi printr-o corelaţie strînsă între temă şi compoziţie.

Corespondenţa lui Dostoievski atestă cît de mult şi cît de chinuitor lucra el la ceea ce numea „planul" viitorului roman. Cîteodată elaborarea planului dura mai mult decît redactarea textului. Întîi şi întîi se definea ideea, corespunzătoare de obicei unui tip sau unui sistem de personaje, apoi, prin confruntare cu altele, ideea se modifica, se dezvolta, antrena în compoziţie şi alte figuri ş.a.m.d., pînă cînd începea să i se pară scriitorului că a fost construit cadrul care să-i permită să se mişte în deplină libertate, în vederea punerii în valoare a ideii. Relaţia dialectică ar putea fi schiţată în felul următor : ideea ca atare nu era suficientă pentru realizarea unui roman, dar nici subiectul nu merita să fie abordat dacă nu propulsa ideea. Şi căutările chinuitoare continuau pînă la descoperirea echilibrului necesar.

În raport cu structurile anterioare, cea a romanului realist rus prezintă o noutate incontestabilă. Ea nu mai este dată dinainte (ca un schelet sau ca o schemă), ci se realizează prin mişcarea ideii. Materialul de viaţă se adună în jurul nucleului marcat întocmai aşa cum se naşte stratificîndu-se cristalul într-o soluţie saturată. Ceea ce presupune din nou o completă libertate de încorporare, absenţa oricăror norme interdicţionale.

E curios, dar dacă analizăm mai îndeaproape şi romanele lui Tolstoi, şi cele ale lui Turgheniev sau ale altor autori mai puţin iluştri (Goncearov, Pisemski, Leskov, Saltîkov-Şcedrin şi alţii), vom găsi, în pofida imensei diversităţi a procedeelor de compoziţie, acelaşi principiu fundamental al structurării. Turgheniev însuşi recunoştea că în laboratorul său intim de creaţie romanul germinează o dată cu apariţia unui tip, care atrage interesul său tocmai prin posibilitatea de afirmare — prin el — a ideii. Despre romanele lui Tolstoi nici nu e nevoie, credem, să insistăm. Construcţii vaste, arborescente, de o obiectivitate solemnă, ele sînt totuşi şi pledoarii, explozii ale mesianismului activ, dar strunit de capacitatea demiurgului de a-şi supune lumea.

În acest sens se pare că se poate vorbi de polifonismul întregii literaturi realiste ruse, dar, evident, acceptînd că în fiecare caz în parte polifonismul se afirmă altfel.

Cel al lui Dostoievski e frenetic, exploziv, carnavalesc, după cunoscuta apreciere a lui Bahtin, programatic, centrifug.

La Tolstoi, dimpotrivă, polifonismul e ordonat de fluxul aparent monologic al textului, dar poate tocmai din această cauză e mai structurat, centripet, clasicizant, olimpian.

La Turgheniev polifonismul restructurează un material de sorginte lirică, opunîndu-i-se, de unde izvorăşte, după cît ni se pare, şi acea undă de nostalgie amară pe care Ibrăileanu a evidenţiat-o mai ales în legătură cu latura erotică a subiectelor, căutînd a discerne de ce la Turgheniev iubirile au de regulă un final tragic.

Cele relatate pînă acum îndreptăţesc, socotim, concluzia că modalitatea rusească a realismului confirmă cel mai pregnant că relaţia dialectică : obiectivitatea — mesianismul activ nu numai că nu conduce fatal la diminuarea artisticităţii (cum o pretinde Wellek), ci, dimpotrivă, o potenţează. Tocmai pentru că forţa ideii ca să se manifeste plenar înlăuntrul unei structuri realiste reclamă imperios renunţarea la orice fel de „limitare" a obiectului reflectării.

Două observaţii am considerat că e util să le mai adăugăm în sprijinul ipotezei noastre.

După cum se ştie, în albia largă a realismului rus s-a născut şi un curent oarecum circumscris sub influenţa ideologiei narodniciste. Precizăm că nu-i avem în vedere pe toţi scriitorii care au suferit într-un fel sau altul această influenţă, ci doar pe reprezentanţii aşa-numitei „literaturi narodniciste", care a apărut mai ales ca urmare a dorinţei unor militanţi de a se folosi de nişte opere artistice de reflectare ca de argumente în favoarea poziţiei lor politice. Foarte interesantă din punct de vedere etnografic, adesea emoţionantă ca expresie a unor convingeri generoase şi atotcuprinzătoare, această literatură (reprezentată de autori de mai restrînsă circulaţie ca Zasodinski, Korovin, Ertel şi alţii), a cunoscut totuşi un proces de involuţie, tocmai datorită devierii de la programul estetic pe care noi am

încercat să-l reconstituim. Scriitorii narodnici s-au folosit de idee, altfel decît colegii lor consecvent realişti. La dînşii ideea nu este doar un factor declanşator al structurării, ci şi un principiu al acesteia. Selectarea materialului este subordonată unei sarcini extraliterare, ceea ce dintr-o dată limitează realismul şi-l sărăceşte. Fenomenul nu se poate explica, credem noi, doar prin talentul mai puţin viguros al autorilor; nu se poate trece peste dificultăţile pe care poziţia iniţială le crea autorului. Doar nu întîmplător Gleb Uspenski, ca să creeze opere de o înaltă valoare artistică, concurînd indiscutabil pe cei mai iluştri realişti ai secolului, a trebuit să renunţe la prescripţiile constrîngătoare ale „normelor" narodniciste.

În altă ordine de idei, e interesant de semnalat că reprezentanţii declaraţi al celui mai „obiectiv" realism rus — Gonciarov, Turgheniev, Leskov, — care nu o dată au contestat programatic orice părtinire în zugrăvirea tipurilor, pretinzînd că pe ei nu-i interesează decît adevărul vieţii, că înfăţişează viaţa aşa cum este ea şi nu-şi permit s-o judece, cu toate acestea în repetate rînduri au luat poziţie, şi într-o manieră destul de vehementă, împotriva naturalismului francez.

Ceea ce-i indigna în primul rînd a fost absenţa ideii. Transformarea obiectivităţii în impasibilitate.

În ce măsură au avut sau nu dreptate nu interesează deocamdată. Evident, azi ne-am pomeni într-o mare dificultate dacă am încerca să demonstrăm absenţa ideii la Zola sau Maupassant şi chiar la unii naturalişti mai puţin proeminenţi. E posibil că realiştilor ruşi li se părea că naturalismul francez e lipsit de idealuri datorită modalităţii diferite folosite de scriitorii francezi pentru a le afirma. Dar şi această eroare vorbeşte elocvent despre puterea cu care mesianismul pătrundea în toate articulaţiile realismului rus.

Şi, pentru a încheia totuşi, vom avansa încă o ipoteză. După cum am văzut, dintr-un punct de vedere strict literar, structura fiecărui realism este în mare măsură prestabilită de natura negaţiei pe care o proclamă şi de împrejurările obiective în care această misiune contestatară se consumă.

Comună realismului este negarea atitudinii estetice de contemplaţie pasivă.

Încolo încep deosebirile.

În Franţa negaţia s-a consolidat iniţial prin reabilitarea — evident în anumite condiţii — a virtuţiior critice ale clasicismului.

În Anglia fermentul acţional s-a manifestat în special prin ardoarea moralistă.

În Rusia, principalul factor propulsor a fost exaltarea setei mesianice de activitate socială [4].

În toate cazurile, antinomiile astfel create au condus la o anumită viziune estetică privind gradul de eliberare a transfigurării realiste de normele restrictive în vigoare anterior.

---

[4] E, poate, semnificativ că încă în 1869 Saltîkov-Scedrin prevestea depăşirea de către roman a „cadrelor familiale". Referindu-se în sens „pozitiv" la romanul englez şi în cel „negativ" la romanul francez, Saltîkov-Scedrin susţinea că în ambele cazuri „familia joacă în roman rolul principal". Dar, afirmă în continuare Scedrin, „acest element călduţ, confortabil, atît de bine marcat, ce dădea conţinut romanului, se evaporează sub ochii noştrii". Iar dovezile sînt găsite prin romanul rusesc, începînd cu Gogol. Cf. V. Şklovski, *Lev Tolstoi*, Moscova, 1963, p. 556—557.

Ar însemna că din punct de vedere metodologic, pentru definirea diferenţei specifice a cutărui realism naţional, esenţial este a se vedea împotriva căror forme de contemplaţie romantică pasivă s-a ridicat el.

Dacă am încerca să folosim acest criteriu pentru caracterizarea realismului românesc din secolul al XIX-lea, ar trebui să-i recunoaştem prima formă de manifestare programatică în acţiunea Junimii şi în special în poziţia lui Titu Maiorescu.

După cum se ştie, „direcţia nouă" s-a afirmat primordial prin combaterea epigonismului postpaşoptist, adică a acelei tendinţe literare pe care Gherea a denumit-o decepţionism. Literatura aceasta parcă se simţea obligată să se întoarcă „iar şi iar" la aceleaşi teme, cele propulsate cu cîteva decenii în urmă cu atîta vigoare prin programul „Daciei literare", dar numai pentru a se descărca în vaete patetice şi gesticulaţii declamatorii în faţa „altarului zdrobit". Drept urmare, ca normă de apreciere funcţiona doar fidelitatea faţă de aceste teme sfinte, problema expresiei interesînd prea puţin. Tînărul Maiorescu s-a ridicat atunci împotriva acestei pietăţi împietrite. Gestul său părea iconolast, de fapt însă exprima necesitatea resimţită în epocă de a se face ceva pentru eliberarea creaţiei din strînsoarea unor limitări inhibitoare. Dar astfel se defrişa terenul pentru expansiunea realismului. O primă reacţie a fost cea caragialescă, nu întîmplător considerată de unii critici (Vladimir Streinu, de pildă) drept corespondent artistic al programului estetic al lui Maiorescu. Era reacţia cea mai radicală, clasicizantă şi după cît se pare consonantă într-un fel cu realismul francez, incluzînd apoi în dezvoltarea ei o aderenţă chiar programatică la naturalism (Delavrancea). Dar contemporan cu Caragiale a fost şi Slavici, la care forţa motrică activă a realismului e de esenţă moralizatoare, explicabilă şi prin poziţia şi misiunea specială a literaturii române din Transilvania acelor ani, dar care-l apropie structural de realismul anglo-saxon şi cel german, în cazul acestuia din urmă fiind posibile şi unele influenţe. Descoperirea realismului rus se va face ceva mai tîrziu, într-un alt context istoric şi pe temeiul unor noi opoziţii ideologico-literare, prin Duiliu Zamfirescu, dar mai ales prin Mihail Sadoveanu şi Liviu Rebreanu, la care în mod cert obiectivitatea marcată se îmbină cu spiritul justiţiar social. Realismul românesc se structurează deci la interferenţa acestor tendinţe complimentare şi se structurează în consecinţă ca un realism complex, care reia contactul cu problematica paşoptistă după consumarea unui şir de experienţe contestatare. De aici provine, credem noi, şi rezistenţa lui şi caracterul său deschis, care-i va permite să încorporeze rodnic şi alte experienţe estetico-literare.

Vom încheia propunînd o ipoteză de lucru în vederea unor posibile confruntări ulterioare mai amănunţite.

Afirmîndu-se programatic împotriva romantismului, dar şi împotriva sistemului romantism-clasicism, realismului european din secolul al XIX-lea se structurează pe axa unei atitudini estetice care, pe de o parte, proclamă valabilitatea acţiunii practice a omului, încrederea în om, iar pe de alta — militează pentru înlăturarea oricăror limite în ceea ce priveşte obiectul reprezentării artistice. Pentru că numai printr-o atare eliberare idealul de frumos poate fi înfăţişat nu doar prin transfigurare adecvată a datelor realului, ci şi prin evidenţierea unor *relaţii* semnificative, probante.

Modelată în acest fel, o structură literară realistă se va organiza inevitabil pe două coordonate în aparență contradictorii, în fapt complementare : obiectivitatea *marcată* față de material și rolul activ, ordonator al ideii care transformă materialul amorf într-o structură artistică coherentă.

În consecință, structurile literare realiste se vor diferenția după :

— natura și gradul „eliberării" de normele limitatoare, deci în funcție de direcția și adresa actului contestatar ;

— natura și intensitatea ideilor guvernante, prin care se justifică adeziunea estetică la actul practic.

Astfel am încercat noi să schițăm cîteva formule realiste naționale, care izvorăsc însă toate din aceeași atitudine estetică fundamentală.

ASPECTE SPECIFIC NAȚIONALE ALE SIMBOLISMULUI

N. I. POPA

Simbolismul, considerat ca perioadă în istoria literaturii mondiale, constituie adevărata „revoluție poetică" din Franța, cu rădăcini în lirica europeană și franceză și cu ecouri largi în țările europene și în America. Nu s-a scris încă o istorie a simbolismului. Singur Wolfgang Kayser a încercat o schiță în articolul său *Der europäische Symbolismus* din 1953. Iar referatul substanțial al lui René Wellek, *Termenul și conceptul de simbolism în istoria literară*, prezentat la al V-lea Congres al Asociației internaționale de literatură comparată de la Belgrad în 1967 (*Conceptele criticii*, 1970) urmărește pe plan universal numai interpretarea dată acestui curent de criticii și istoricii literari.

În lumina unor lucrări mai recente, simbolismul trebuie privit ca un fenomen de interferență și influențe reciproce, proces dialectic din a cărui desfășurare se desfac aspecte particulare naționale, prin înțelesul dat acestei estetici înnoitoare în probleme fundamentale ca literatura, poetul, poezia, simbolul, limbajul poetic și funcția lui creatoare, versul, legătura dintre arte, dialogul dintre scriitor și cititori.

La originea simbolismului așezăm astăzi mai întîi contribuția unor poeți ca Gérard de Nerval, cu intuițiile sale geniale din *Les Chimères* și din acele „rêveries supernaturalistes", pe Baudelaire, cu principiul „corespondențelor", care leagă trainic omul de cosmos, revendicările îndrăznețe din *Art poétique* a lui Verlaine și poezia-halucinație din *Les Illuminations* și din *Alchimie du Verbe* ale lui Rimbaud. Dar literatura comparată a adăugat la această răzvrătire împotriva romantismului retoric, a parnasului descriptiv, a pozitivismului și a naturalismului, ecoul poeticii lucide a lui Edgar Poe, fantasticul practicat de Hoffman, idealismul magic al lui Novalis, pe Hölderlin și pe Wagner. Această diversitate de inițiative estetice, adesea contradictorii, ale „sufletului nou" și deosebirile de momente istorice și de temperamente, explică lipsa de unitate a simbolismului francez, fărîmițat în numeroase grupări și reviste, cu manifeste și programe de ton agresiv și cu treceri răsunătoare de la o școală la alta. Fapt este că simboliștii francezi frămîntă cu pasiune idei estetice noi, pun probleme de teorie a creației literare privită sub limita unei concepții revoluționare

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 56–60, BUCUREȘTI, 1972

despre esenţa poeziei şi a limbajului, despre misiunea poetului într-o societate ostilă. Toţi, de la Verlaine şi Rimbaud, pînă la Mallarmé, Valéry şi Claudel, fac critică literară şi polemizează, apărîndu-şi poziţiile cucerite.

Wellek consideră, cu dreptate, că poeţii simbolişti din 1885 „aveau o platformă teoretică destul de rudimentară", redusă, după eminentul estetician, la puterea de sugestie a cuvintelor, la metaforele-principii organizatorice ale poeziei, la căutarea de simboluri, la versul muzical, ulterior la versul liber. Ceea ce este specific simbolismului francez este tocmai această intervenţie continuă de noi revendicări şi de soluţii, în strădania poeţilor de a realiza poezia absolută, „poezia pură", întemeiată pe adîncirea vieţii interioare, pe durata bergsoniană, unde analogiile, corespondenţele şi sinesteziile participă la sincretismul artistic. O notă proprie le este tendinţa de a înlocui literatura contestată prin propuneri fecunde de înnoire, potrivite sufletului modern pe care îl promovează. Texte ca *Correspondances, Art poétiques* sau *Les Illuminations* sînt adevărate programe de şcoală simbolistă, luminate de perspectiva unei poezii totale şi metodă de cunoaştere, mult mai limpezi decît manifestul simbolist din 1886 al lui Jean Moréas.

Teoreticienii simbolismului francez, Verlaine, Rimbaud, Wyzéwa, G. Kahn, cultivă idealismul şi sondajul în viaţa subterană. Aceasta presupune singurătate, vis treaz, un bogat univers interior care să întreţină creaţia literară. Eul reprezintă o succesiune de senzaţii discontinui, desfăşurate în timp, şi reconstituie prin magia cuvintelor şi prin imagini, prin sugestie şi muzica versurilor, chiar vers liber, impus de o nouă viziune a omului. Mallarmé şi Valéry au stăruit asupra limbajului poetic, cu totul deosebit de acel al prozei, prin muzicalitate, ritm, armonie şi incantaţie (*Charmes*). În acest sens, poemul în proză, deja folosit de unii romantici şi de Baudelaire, devine o specie de prestigiu. În general, studiul tehnicii poetice, prin G. Kahn, René Ghil şi alţii, tinde să ia locul retoricii romantice, condamnată vehement de Verlaine. „Decadenţii", analizaţi cu simpatie de Huysmans şi apăraţi de J. Laforgue, se vor alătura simboliştilor fideli.

Noua tematică poetică, poezia citadină, cu spleen-ul ei, singurătatea, alienarea, golul vieţii cu corectivul lor în evadare, exotism, „paradisele artificiale", sentimentul misterului şi cel cosmic, apelul neantului, revolta socială şi metafizică, se vor exprima, aluziv şi lacunar, prin simboluri cît mai voalate, mergînd pînă la ermetic şi obscur. Poezia ermetică a lui Mallarmé este „poezie deschisă" şi ambiguă, susceptibilă de multiple interpretări. Conştient de această situaţie, poetul simbolist vizează „poezia pură", indiferent la audienţa cititorului şi izolat în opera sa. „Tout doit aboutir à un livre", scria el.

O poziţie particulară ocupă Paul Valéry, spirit mediteranean şi „simbolist clasic", după M. Reymond, poet cerebral, apărător fervent al creaţiei lucide şi conştiente, discipol al lui Leonardo şi al lui Descartes, ostil inspiraţiei romantice şi apelului configuraţiilor lui la lumea obscură a subconştientului şi a inconştientului. Tot lui îi datorăm deosebirea subtilă stabilită între *om*, cu viaţa lui banală, şi *creatorul* frămîntat de plăsmuirea unui univers poetic nou, deschizînd astfel şi criticilor un drum nou în înţelegerea operelor literare, privite în unicitatea şi originalitatea lor, în arcanele creaţiei. Toată „noua critică franceză", cu teoriile şi metodele ei, sprijinită pe primatul operei, porneşte din revelaţia tulburătoare a unor

scriitorii ca Mallarmé, Valéry și Proust. După Valéry, poezia este nu numai un mod de cunoaștere, dar și de construcție lucidă a eului scriitorului. Îmbogățirea treptată a simbolismului francez i-a asigurat și contribuția directă la dezvoltarea ulterioară a tuturor formelor de modernism poetic, instrumentalism, școală romană, imagism, impresionism, futurism, cubism, expresionism, unanimism, suprarealism și existențialism, alimentate de filozofiile veacului nostru, bergsonism, freudism, fenomenologism și existențialism. În același timp, prin amploarea luată, estetica simbolistă pătrunde în literaturile lumii, unde sub denumiri oscilînd între simbolism, modernism, neoromantism, imagism, mișcarea capătă o serie de note particulare naționale și prin reacțiile uneori vehemente dezlănțuite, și prin înțelegerea diferită a crezului simbolist. Voi trece acum în revistă aceste aspecte naționale îmbrăcate de simbolism în diferite țări, fenomen de influență despre care s-au scris deja studii valoroase. Fiecare din aceste accepții a contribuit la extinderea conceptului de simbolism, supus continuu discuțiilor dintre scriitori, critici și cititori. În această privință, îmi îngădui să amintesc disocierile judicioase propuse de Eugen Todoran în studiul sintetic *Curentele moderniste în studiul istoriei literare*, publicat în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 3, 1971.

Literatura belgiană a participat efectiv și direct la elaborarea doctrinei simboliste prin poeți teoreticieni ca Ch. Morice, Maeterlinck, René Ghil sauVerhaeren, care au imprimat simbolismului ceva din sufletul valon cețos sau ecouri din agitația socialistă a celui din urmă. Pătrunderea simbolismului francez în alte țări a fost condiționată de legăturile directe dintre scriitori, de traduceri și studii, în fine, de tradițiile literare respective. Anglia s-a arătat cea mai deschisă în fața noului curent. Intermediari activi ca Edmond Gosse și Arthur Symons, în raporturi personale cu Mallarmé, Verlaine, Huysmans și Verhaeren, tradiția engleză de poezie modernă preluată de ei de la experiența lui Coleridge și Wordsworth și intuițiile unor poeți teoreticieni ca americanii Ezra Pound și T. S. Eliot, naturalizați în Anglia, în fine W. B. Yeats și irlandezul George Moore au înlesnit receptarea esteticii simboliste în Marea Britanie. Yeats recunoaște în simbolism o mișcare internațională, în care include deopotrivă, poate abuziv, pe Ibsen și pe D'Annunzio, aspecte din literatura olandeză și chiar Portugalia, unde Eugenio de Castro închegase o mișcare proprie. Elementul care unea pe acești scriitori, aparent deosebiți, era funcția unui întreg sistem de simboluri deopotrivă valabil în cercetarea vieții interioare, în poezia de cunoaștere a eului intim din romanele lui Joyce sau în critica atentă la procesul de creație analizat cu subtilitate de Ezra Pound și de T. S. Eliot. Afinitatea dintre Eliot și Valéry indică la ambii poeți forme de neosimbolism, impregnat de ideal clasic.

Poate surprinde marele interes arătat simbolismului ca doctrină în Statele Unite, prin traduceri, studii și o polemică vie ca acea a lui James Huneker îndreptată împotriva violentei denigrări a simbolismului francez din volumul pătimaș și eronat *Degenerescență* al lui Max Nordau. René Taupin a documentat temeinic acest proces de influență literară, în teza sa *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine* (1929), subliniind că numai Ezra Pound și T. S. Eliot reprezintă de fapt valori artistice de nivel înalt. Edmund Wilson recunoaște și el în simbolism un curent internațional, menționînd valori ca Yeats, Joyce, Gertrude Stein, Valéry,

Proust şi Thomas Mann. Criticul Charles Feitelssohn, în *Symbolism and American Literature* (1953), se crede motivat să lege simbolismul francez de o întreagă tradiţie a practicii simbolurilor şi a miturilor din literatura americană. Interpretarea simbolistă culminează în lucrările lui Northrop Frye, care în *Anatomia criticii* (1937) vede în literatură un sistem de simboluri şi mituri, contopind arbitrar şi abuziv aceste moduri de expresie, ştergînd astfel deosebirile evidente dintre perioadele, stilurile şi curentele literare naţionale specifice, sarcină care îi revine tocmai criticii literare comparate.

În Germania, simbolismul întîmpină o rezistenţă vie, deşi tradiţiile poetice înscrise de Novalis, Hölderlin sau Hoffmann, impregnate de idealism magic şi de vis constructor, cum ne-a arătat-o cu talent Albert Béguin, în *L'Âme romantique et le rêve*, se puteau regăsi în estetica simbolistă, şi deşi Stefan George, apropiat de poezia modernă franceză, se recunoştea în Baudelaire, iar austriacul R. M. Rilke îşi retrăia visul poetic de neosimbolist, traducînd pe Valéry. Criticii germani observă că Wagner, Nietzsche şi Klinger manifestă o opoziţie naţională faţă de naturalism, dar ei şi poeţii preferă să rămînă departe de poezia franceză, contestă înrîurirea simbolistă, deşi constată că simbolul discutat larg de Fr. Th. Vischer, este net superior alegoriei din retorică, iar Hofmannsthal declarase simbolul ca singurul element necesar poeziei. Iată de ce termenul „simbolism" nu s-a impus în Germania, deşi este evident că Hofmannsthal în teatru, Stefan George, Georg Trakl şi austriacul R. M. Rilke, cu o poziţie proprie de misticism poetic, sînt pătrunşi de ideologia simbolistă. Propunerea unor termeni ca *neoromantism* sau *impresionism* la E. H. Lüth sau *modernism* exprimă tendinţa impresioniştilor germani de a evita formula franceză. Chiar Hugo Friedrich, în *Struktur der modernen Lyrik* (1956) înlătură cuvîntul şi găseşte că între curentele moderniste, simbolism, dadaism, suprarealism, futurism, expresionism, unanimism, ermetism, se manifestă o continuitate directă, de la Mallarmé la Guie St. John Perse, Jiménez, Garcia Lorca, R. Alberti şi Montale. Amintesc că, pe poziţii deosebite, Wolfgang Kayser, în articolul său *Der europäische Symbolismus*, vedea în acest curent un cuprins larg, îmbrăţişînd alături de poeţi francezi, pe D'Annunzio, Yeats, Valéry, Proust, Virginia Woolf şi pe americanul Faulkner. Într-un cuvînt, simboliştii germani, convinşi de tradiţiile moderniste naţionale, iniţiate chiar de filozofia idealistă germană şi de romanticii Novalis şi Hölderlin, poate tulburaţi un timp de pamfletul antisimbolist al lui Nordau, preferă alte denumiri pentru un curent literar condus de fapt de o ideologie simbolistă, vădită în operele şi textele critice semnate de St. George, Georg Trakl, Hugo Hofmannsthal, Thomas Mann, Benn sau Rilke şi favorabile unei poezii de cunoaştere, fuziunii artelor şi visului constructor.

În ţările slave din centrul Europei, Polonia şi Cehoslovacia, izbeşte de la început faptul că, deşi o mişcare simbolistă are loc sincronic cu acea din Franţa, se folosesc denumiri ca *Mloda Polska*, decadentism, într-un sens desigur limitativ şi peiorativ, sau „pe culmile romantismului", după titlul unui capitol din volumul *Literatura poloneză contemporană* (1905) al lui Wilhelm Feldmann. „Modernism", „decadentism", „idealism" „neoromantism", iată termenii care caută să cuprindă noile orientări îndrumate de experienţa simbolismului francez şi european. În Cehoslo-

vacia au existat simboliști ca Brezina, Sova, Hlavacek și o grupare simbolistă. Dar ideea de *modern*, după titlul revistei „*Moderne Revue*" din 1899, este legată de decadentism, de stilul „fin de siècle" și pesimist al poeților din jurul lui Arnost Procházka. Așezată, după criticul F. X. Salda, la „școala simboliștilor" Verlaine, Villiers și Mallarmé, poeții cehi nu admit o grupare condusă de coduri și de manifeste, iar Procházka apare ca un poet optimist. *Sintetism în noua artă* era titlul unui articol al său, sprijinit pe estetica franceză și opusă modelelor germane.

În Ungaria remarc contribuția poetului Ady Endre în înfiriparea unui simbolism maghiar, solicitat deopotrivă de viața interioară și de cea socială.

Ecoul și influența largă a simbolismului în Rusia găsesc o explicație în legăturile cu Franța și, după Wellek, în tradițiile simbolismului mistic din Biserica rusă. Briusov a tradus și studiat pe Maeterlinck, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, a scris poezii cu titluri ca *În spiritul simboliștilor francezi*, a folosit orchestrația instrumentalistă. Poeții Al. Blok, Venceslav Ivanov și Belîi au opus simbolismului francez pe cel rusesc național, cu origini într-un precursor ca Vladimir Soloviov, în naționalismul rus și în tradiția mistică generală. Gruparea „acmeiștilor" cu Anna Ahmatova, Gumiliov, este un produs simbolist. Curentul este dominant în Rusia pînă spre 1914, cînd îi ia locul futurismul, iar formaliștii ruși contestă identificarea poeziei cu imagistica.

În țările mediteraneene, simbolismul francez s-a răspîndit cu destule greutăți, probabil din cauza tradițiilor clasice. Articole despre Rimbaud și Mallarmé nu pomenesc simbolismul, după ce condamnaseră mișcarea redusă la epitete peiorative ca „decadent" și „bizantin". Poeții din jurul lui Ungaretti și Montale erau considerați „ermetici". Unele studii italiene ca *L'Idea simbolista* de Mario Luzi (1959), lărgesc sensul termenului la Giovanni Pascoli, la Dino Campana și Arturo Onofri, iar antologia care însoțește studiul se ridică pînă la Hölderlin și Novalis, Coleridge și Wordsworth, Poe, Browning, Swinburne, Hopkins și Thompson. Lista de simboliști poate fi considerată judicioasă, cuprinzînd pe Briusov, Balmont, Ivanov și Blok, dintre ruși : pe Yeats și Eliot dintre englezi ; pe George, Hofmannsthal, Rilke, Benn, dintre germani ; pe Pascoli, D'Annunzio, Onofri, puternic influențat de Mallarmé, dintre italieni ; pe Ruben Dario, Antonia Machado și Jiménez din Spania și pe grecul Chatzopoulos. Dar, în timp ce Montale face figură de simbolist autentic, Pascoli recurge la un ermetism tipic simbolismului italian.

Fără a fi luat forma unui curent, simbolismul spaniol reprezintă o mișcare interesantă. Inițiată de poetul nicaraguan Ruben Dario, care, după un stagiu la Paris, scrie versuri sub influența simbolistă și un imn entuziast lui Verlaine, *La școala simbolismului francez*, poezia spaniolă renunță la stilul oratoric sau popular. Între Guillen și Mallarmé sînt apropieri evidente, iar poetul uruguayan Julio Herrera și Reissig, spaniolul Jiménez, se înscriu în tradiția simbolistă, mînuind și un stil foarte obscur. În Spania se preferă termenul modernism, folosit, e drept, într-un sens foarte larg. Acel de „simbolism" se poate aplica însă tendinței romantice din literatura spaniolă, care operează o îmbinare între popular și simbolic, între cîntecul gitan și mit. Wellek vede totuși o continuitate de la Ruben Dario pînă la R. Alberti și Jorge Guillen. Acesta din urmă evită cuvîntul

simbolism, dar notează încrederea contemporanilor în unirea ideii cu muzica, element de bază la Mallarmé şi Valéry. Garcia Lorca este un discipol independent al simbolismului, orientat hotărît spre revolta socială.

Se impun cîteva consideraţii despre *Aspecte particulare ale simbolismului românesc*, problemă prezentată de mine într-o comunicare la al V-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale de Literatură comparată de la Belgrad, în 1967. Observam atunci fuziunea de romantism, de parnasianism şi de simbolism la poeţii noştri, dintre care Macedonski poate fi considerat ca un precursor vizionar al unor elemente din estetica simbolistă. Deşi fideli crezului unei poezii absolute, mulţi din ei participă efectiv la mişcările de revoltă socială de pe poziţii socialiste şi proletare. Mai relevam faptul că marii noştri simbolişti, Arghezi, Bacovia, Minulescu, Pillat şi Blaga au trecut doar prin acest curent, luînd apoi configuraţii literare proprii şi originale. În fine, unii din aceşti revoltaţi vor lucra activ la închegarea curentelor moderniste apusene : Tristan Tzara la formarea dadaismului, Urmuz şi Ionescu la literatura absurdului, B. Fondane şi Ilarie Voronca la poezia suprarealistă. Dacă simbolismul ia aspecte specifice în fiecare ţară, potrivit cu tradiţiile ei literare, cu situaţia din ţară şi cu personalitatea scriitorilor, sînt totuşi unele caractere comune care i-au asigurat durata prin nota lui umanistă, răspunzînd unor nevoi universale de modernism. Iată o serie de note comune care fac din simbolism un teren fecund de colaborare internaţională. În afara poeziei simboliste, aşa de diferenţiată de la o ţară la alta, s-au stabilit unele orientări comune în proză, textură şi critica simbolistă. S-au recunoscut note comune simboliste în romanele unor mari scriitori ca Henry James, Joyce, Thomas Mann, Proust şi primele opere ale lui Gide. Ei îmbină realismul şi simbolismul în realizarea operelor. Teatrul simbolist, iniţiat de Maeterlinck şi Paul Fort, şi ilustrat de Claudel, a găsit ecou la Ibsen, Hauptmann, O'Neill. Critica simbolistă, remarcabilă prin noile baze teoretice asupra conceptului de literatură, creaţie şi limbă, se află la baza criticii franceze de astăzi, axată pe primatul textului şi pe problema de limbaj. Intuiţiile ascuţite ale lui Baudelaie, Remy de Gourmont, Mallarmé, Valéry şi Eliot, relative la noţiunile cu care operează criticul, determinate de natura inefabilă a operei, au impus cercetarea textelor, în adîncime judecate după mesajul lor umanist şi valarea lor estetică. Ei au fost urmaţi de alţi poeţi critici ca Ezra Pound, Eliot, Yeats, Stefan George, Briusov. Consfătuirile internaţionale aşa de interesante organizate în ultimii ani la Centrul Cultural de la Cerisy — la — Salle în Franţa, în jurul criticii, a istoriei literare sau al suprarealismului, au însemnat o formă vie de confruntare universală. În acest sens, simbolismul, creaţie franceză, s-a răspîndit în Europa şi în continentul american ca un nou mod de a înţelege literatura şi misiunea scriitorului. Termenul de simbolism, deşi echivoc ca sens, rămîne valabil pentru nevoia noastră de organizare a istoriei literare universale în perioade istorice. El a deschis drumul curentelor moderniste, prelungite pînă în zilele noastre.

PENTRU O ISTORIE A PROBLEMEI: ELEMENTE NAȚIONALE ÎN CREAȚIA LITERARĂ UNIVERSALĂ

ION ZAMFIRESCU

În prefața unei lucrări mai vechi, *Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance*, Paul van Tieghem făcea această precizare; „... am încercat să recunosc în *istorie*, în formă strînsă, fapte care tot atît de strîns au reieșit din *viață*". Este de discutat în ce măsură, în cartea sa, cercetătorul francez și-a realizat sau nu obiectivul propus. Dar ideea pe care a pus-o în circulație este pertinentă; se impune, deschide orizonturi, are substanță și densitate comparatistă, poate deveni program. Sub acest raport, temele de dezbatere din consfătuirea de față constituiesc și ele o confirmare. *Istorie* — în sensul pe care i-l atribuie precizarea amintită —, ar avea sinonimie cu ceea ce ca situare pe planuri generale și ca încorporare în valori durabile se poate înțelege prin fenomenul de universalitate; iar *viață* — în contextul aceleiași gîndiri — poate însemna încrucișarea de forțe și macerarea aceea de adîncuri, în cadrul unei comunități anumite, în speță comunitatea națională, capabilă să producă în mod activ, cu putere de propagare în spiritele lumii, reflectări, sensuri și semnificații literare.

Dacă e adevărat că ideea de interdisciplinaritate pătrunde din ce în ce mai constitutiv în conceptul general de literatură comparată, că orice sinteză de comparatism implică atît structural cît și funcțional tangențe și chiar pătrunderi propriu-zise în domenii învecinate de istorie și filozofie a culturii, că studiul exhaustiv al motivelor, influențelor și paralelismelor reprezintă în dezvoltarea disciplinei noastre etape de inițiere, de prime agregări, de defrișări într-o materie vastă și complexă, nu însă și încununări sau destinații ultime — atunci devine necesar ca asupra unei teme ca aceasta, *Elemente naționale în creația literară universală*, să începem a reflecta cu stăruință, sistemă și un sentiment sporit de acuitate. Să nu spunem că o asemenea lucrare ar exista; sau, oricum, că în vederea ei s-ar fi așezat premise sigure și eficace. Într-adevăr, asupra categoriilor de *național* și *universal* se discută mult, se fac investigații stăruitoare, se stabilesc coordonate reale și virtuale, se încearcă definiri exacte ale cîmpului lor gnoseologic, axiologic, istoric și estetic. De aci, însă, pînă

REV. IST. TEORIE LIT., TOM 21, NR. 1, P. 61–65, BUCUREȘTI, 1972

la o construcție cuprinzătoare, monumentală, în stare să exprime cu sistemă și elocvență capitolul de cultură produs prin interferența spirituală și istorică a celor două categorii în cauză, sînt încă de străbătut distanțe mari; distanțe din acelea asupra cărora, metaforic vorbind, am putea spune că deocamdată țin de muzica viitorului.

Nu ne gîndim pentru moment în ce fel ar putea fi concepută o asemenea operă, ce plan ar putea să urmeze, ce înfățișare ar fi mai potrivit să i se dea. Obiectul comunicării noastre e mai modest, nu țintește atît de departe. Am vrea, anume, să formulăm cîteva chestiuni prealabile, din acelea fără a căror elucidare, măcar în formă provizorie sau aproximativă, credem că nu am avea dreptul, putința și calea deschisă înspre realizare.

O primă chestiune: raportul dintre fenomenul literar propriu-zis și ambianța de cultură națională în care acest fenomen este cuprins și se manifestă. Ar fi să ne situăm în afara materiei noastre, în orice caz, să ignorăm aspecte ale ei fundamentale, dacă într-o elaborare comparatistă de sinteză, de proporțiile aceleia la care ne referim, am face abstracție de mulțimea factorilor în joc, inclusiv cei extraliterari. Nimic mai dificil, deci, decît ca în contextura acestor factori, cu implicațiile lor istorice, psihologice și spirituale, să stabilim cu ce preveniri, cu ce criterii și cu ce modalități ar trebui să procedăm, pentru ca disocierea în cauză să nu devină schematism, izolare sau intoleranță estetizantă.

Să ne gîndim, de exemplu, la unele situații de cultură medievală din secolele XI—XII. Atîtea valori, cu pecetea autentică a locurilor unde au apărut, exprimînd în totul macerări reprezentative din cuprinsul de viață și de spiritualitate al unor comunități anumite, și-au găsit în eflorescența artistică a epocii reflectări mai precise și mai elocvente decît în creația literară propriu-zisă. Nu vom afla, și în epopeea medievală, o sobrietate de stil și de gîndire ca aceea pe care în aceeași epocă ne-a înfățișat-o cu atîta precizie și cu atîta autoritate arhitectura romană. Știm, de asemenea, cîte ezitări sau chiar cîte puncte moarte putem descoperi în chartele întocmite de notarii și cronicarii epocii, în vreme ce arhitecții și constructorii de bolți găseau putința ca în arta și meșteșugul lor să exprime cuceriri spirituale ale timpului și ale popoarelor lor în mod definitiv, cu desăvîrșită siguranță. Or, rămîne de văzut dacă mai tîrziu, pe rețeaua diferitelor influențe, întrepătrunderi și asimilări produse pe plan literar în cuprinsul culturii europene, sursa de inspirație sau modelul-matrice au fost date numaidecît de opere literare sau au pornit în mod prioritar din alte sectoare, acelea în care ideile în cauză și-au găsit mai multă afirmare de conținut și mai multă expresivitatea artistică. Cercetarea de specialitate s-a întrebat, adesea, dacă în creația lui Dante oricare din influențele literare sau ideatice resimțite de poet ar putea să egaleze ca profunzime și semnificație aceea care i-a venit din pictura lui Giotto. Există în marea desfășurare a creației literare o lume de convergențe, de paralelisme, de compensații peste care nu am putea trece cu ușurință, fără ca prin aceasta cunoașterea și interpretarea fenomenelor în joc să fie afectate profund.

O altă chestiune, de asemenea cufundată în situații tulburi sau complicate, greu de limpezit dintr-o dată, ar privi definirea *elementului național* în punctul său de plecare. Ne aflăm, aici, într-un domeniu în

care implicația folclorică se interferează puternic cu implicații de ordin etnologic și sociologic. De unde se poate începe ca o valoare să fie considerată drept valoare națională? Trebuie să așteptăm ca mediul uman în care s-a produs această valoare să fi căpătat în mod pregnant structura și caracterele comunității naționale ori să pornim încă de la acele societăți primitive și arhaice în care știm totuși că s-au dezvoltat tradiții și literaturi orale, comune în bună parte atît lumii europene cît și celei orientale? Este cazul ca în cuprinsul acestor creații orale să distingem între literaturi etnologice și literaturi folclorice, primele — să zicem — acoperind o rază mare și nediferențiată a societăților arhaice în genere, celelalte mai definite, mai circumscrise, mai personalizate, coincizînd cu procesele în constituire ale comunităților naționale sau chiar cu constituirile în fapt ale acestor comunități? În societățile arhaice, oricum într-o bună parte din acestea, textele orale — cu conținutul lor mitologic și caracterele lor magice — nu puteau fi rostite oricum și oriunde, ci doar în formă hieratică, într-un cadru de ceremonie și ritual, cu notă de secret orfic, inițiere și incantație, totul sub semnul unor oficieri de sacralitate primară, aspră, cîteodată și de-a dreptul amenințătoare. În această fază, desigur, ar fi greu să vorbim de date și implicații naționale. Acestea vor deveni posibile și se vor configura numai cu timpul, pe măsură ce atmosfera criptică din jurul textelor în cauză va dispărea sau oricum va porni să se atenueze. Mai precis: pe măsură ce aceste texte vor putea să circule mai mult, să fie rostite mai liber, să-și asocieze și sensuri profane alături de cele sacre, să capete mai multe comunicări cu viața, să înlocuiască teama pe care pînă atunci puteau s-o întrețină în cugete cu sentimente mai apropiate de liniște și împăcare. Se înțelege că asemenea transformări nu se puteau petrece de la sine; trebuia ca ele să se producă *undeva*, sub acțiunea unor factori și structuri noi, cu finalități capabile să devină mai conștiente de ele însele, toate acestea începînd să prefigureze forma de comunitate națională și o dată cu aceasta să producă elemente de spiritualitate cu înțelesuri, funcțiuni și putere de a intra ca elemente naționale în circuitele și agregările mai mari ale creației literare.

Intenționăm mai departe, într-o ordine ascendentă de idei, să punem în discuție încă o chestiune, aceasta interesînd cu deosebire formarea literaturilor naționale europene. Sub ce unghi, anume, ar trebui să privim dezvoltarea acestor literaturi: ca tinzînd prioritar spre universalitate sau, dimpotrivă, canalizîndu-și principala lor preocupare spre descoperirea, ascuțirea și afirmarea hotărîtă a vocațiilor naționale? *Unitate în varietate*: această formulă concentrată —, în atîtea privințe fericită, slujită și reiterată continuu de spirite mari, aparent în stare să dea îndoielilor sau căutărilor noastre răspunsul peremptoriu — este oare în totul autentică, reprezintă efectiv o realitate istorică și morală, determină și coordonează din adîncime construcția culturii europene, ar putea stărui în direcția ei pe deasupra oricîtor piedici și contradicții, sau constituie mai degrabă o veleitate superioară, un ideal spre care am vrea să tindem, nu și unul pe care să-l fi atins? Adevărul este că procesul corespunzător este atît de complex, că acest proces ar putea să ne îndrepte deopotrivă judecata și într-un sens și în celălalt, încît nu o impresie de moment sau chiar o impresie mai durabilă ar fi în stare să ne dea lămurirea așteptată, ci stăruirea neîntreruptă în noi investigații, studii și confruntări.

Iată, de pildă, într-o excursie sumară, fapte menite să întreţină o asemenea espectativă.

Antichitatea greco-romană a însemnat pentru viaţa şi cultura continentului nostru un principiu de unitate profundă. Moştenirea ei spirituală a continuat să subsiste, fie şi în conjuncturi politice contrarii. Creştinismul, departe de-a o dărîma, i-a adus în diferite privinţe confirmări şi consolidări substanţiale. Ideea de imperiu—aşa cum ne-a transmis-o această antichitate — a constituit în repetate rînduri o pîrghie şi o forţă propulsivă a constructorilor europeni. Nu e întîmplător că regii barbari din primele secole ale erei noastre i-au intuit superioritatea, chiar în situaţii cînd pe plan militar şi politic aceşti regi îşi simţeau victoriile posibile sau de-a binelea asigurate. Tot pe atîta, însă, această moştenire greco-romană a inspirat mari acţiuni şi în direcţii naţionale. Dacă în perioada de hegemonie culturală a Bizanţului literele bizantine nu au avut în Apus pătrunderi şi audienţe egale cu acelea ale artelor bizantine, faptul nu ţine doar de împrejurarea exterioară că limba greacă era cunoscută şi vorbită aici doar în cercuri restrînse, ci şi de specificul naţional al acestor litere. Aproape că în noua Europă medievală nu exista curte regală sau princiară, fie pe cale de constituire fie constituite efectiv — de exemplu : curţile vizigotice de la Toulouse şi Toledo, curtea regilor burgunzi, curţile regilor anglo-saxoni, curtea ostrogotă de la Ravenna, curtea lombardă de la Pavia, curtea francă a Merovingienilor ş.a. — în care să nu întîlnim mecenate ale literelor ca pe vremea ultimilor împăraţi romani sau în care să nu se recurgă la poeţi, retori şi notari de limbă latină pentru redactări de panegirice, cronice şi acte de cancelarie statală. Putem vedea în acestea şi manifestări de un anume snobism istoric, şi dovezi ale consideraţiei de care tradiţia greco-romană continua să se bucure, după cum trebuie să deslușim în straturile lor de adîncime şi de voinţă de emancipări particulare sub o egidă de prestigiu universal.

În forme şi în etape diferite, dar cu înţelesuri asemănătoare, faptul se repetă. Nu avem aici putinţa să trecem în revistă, sub acest raport al bipolarităţii *naţional-universal*, toate perioadele constitutive ale culturii şi implicit ale literaturii europene. Anume spicuiri, totuşi, sînt încă necesare.

Feudalitatea, ca sistem politic şi ca formă de organizare socială, este unitară pe aproape tot spaţiul european; dar epopeea la care a dat naştere — *Eddele* scandinave, cîntecele de gestă franceze, *Nibelungii* din lumea germană, *Romancero*-ul spaniol, bîlinele ruseşti ş.a. — sînt tot atîtea pietre de hotar ale unor spiritualităţi naţionale. Predicaţia creştină, în doctrina şi practica ei medievală, a fost una singură, egală cu ea însăşi; însă, în felul cum s-a reflectat în teatru, ea a îmbrăcat forme specifice, devenind miracole şi mistere în Franţa „la sacra reppresentazione" în Italia, „autos sacramentales" în Spania, „Miracle-Plays" în Anglia ş.a.m.d. Cea mai scolastică şi mai catolică operă literară, *Divina Comedie*, este totodată aceea în care s-au pus bazele limbii literare italiene şi s-a consfinţit o doctrină a unităţii italiene. Renaşterea, tocmai prin ceea ce avea în ea mai universal-umanist, a determinat principala eflorescenţă a unor literaturi naţionale europene. Reforma, atît de generală ca idee şi ca semnificaţie doctrinară, a mijlocit în lumile germană, scandinavă şi anglo-saxonă fundamentale personalizări naţionale. Clasicismul francez, mai cu seamă prin caracterul lui raţionalizant, a contribuit ca literatura Restauraţiei

engleze să-și găsească drumuri proprii. Luminismul, ca filozofie universală a drepturilor naturale ale omului, a stimulat în Germania mersul spre mișcarea *Sturm und Drang*, moment crucial în procesul modern de renaștere a spiritului german, de încredere în forțele locale de creație, de întemeiere a unui clasicism național. Romantismul — în premisele lui teoretice — a luat ființă și s-a dezvoltat ca fenomen european; dar în reflectările lui literare a dat naștere unor afirmări naționale de proporții impresionante, tinzînd să egaleze pe acelea din perioada Renașterii. Și, apropiindu-ne de epoca noastră, trebuie ca măcar în treacăt să amintim că simbolismul s-a dovedit cît se poate de afin cu spiritul poetic francez iar expresionismul a dat liricii germane o putință adecvată de a se regăsi esențial pe sine.

Observațiile din această comunicare nu duc numaidecît la o concluzie, în sensul strict și sistematic al cuvîntului. Ce am vrea să spunem în încheiere sînt, nu atît idei, cît mai degrabă mărturisiri de sentimente. Pe de o parte, comparatismul ne obligă să mergem în adînc, la cercetare exhaustivă, fără să ne speriem sau fără să ne simțim umiliți de ceea ce ne-ar cere gîndirea, metoda și munca monotonă de arhivă; pe de altă parte, tot comparatismul ne incită spre zboruri înalte, cu obligația spirituală de a simți deopotrivă atît datoria cît și mirajul rece al sintezei. Aceste două situări se sprijină una pe cealaltă, într-o sincronie perfectă și necesară. Nimic în comparatism nu poate fi ușor, mai ales dacă admitem că în lumina exigențelor, descoperirilor și interpretărilor lui s-ar putea ca multe din pozițiile tradiționale ale istoriei literare să reclame reconsiderări și revizuiri substanțiale.

POSIBILE SINONIMII ÎN DEFINIREA CURENTELOR LITERARE

MARIN BUCUR

Într-unul din *Manifestele* [1] sale, André Breton își mărturisea public — într-o formă paradoxal șocantă, strămoșii suprarealismului :

„Les nuits d'Young sont surréalistes d'un bout
à l'autre ; c'est malheureusement un prêtre qui parle,
un mauvais prêtre, sans doute, mais un prêtre.
Swift est surréaliste dans la méchanceté.
Sade est surréaliste dans le sadisme.
Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme.
Constant est surréaliste en politique.
Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête.
Desbordes- Valmore est surréaliste en amour.
Bertrand est surréaliste dans le passé.
Rabbe est surréaliste dans la mort.
Poe est surréaliste dans l'aventure.
Baudelaire est surréaliste dans la morale.
Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs.
Mallarmé est surréaliste dans la confidence.
Jarry est surréaliste dans l'absinthe.
Nouveau est surréaliste dans le baiser.
Saint-Pol-Roux est surréaliste dans le symbole.
Fargue est surréaliste dans l'atmosphère.
Vaché est surréaliste en moi.
Reverdy est surréaliste chez lui.
Saint-John Perse est surréaliste à distance.
Roussel est surréaliste dans l'anecdote."

Aceştia nu erau suprarealişti, dar teoreticienii suprarealismului de după primul război mondial simţeau nevoia unei identificări în trecut, a determinării organice a unui fenomen artistic modern, a unei continui-

[1] André Breton, *Manifestes du surréalisme*. Coll. Idées, NRF., Gallimard, Paris, 1963, p. 38—39.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 67—72, BUCUREŞTI 1972

tăți prin antecedente. Se știe că Sainte-Beuve, aderat la romantism, pentru a-l justifica istoricește, a căutat strămoși noului curent literar tocmai în secolul al XVI-lea. Vina pentru că se întrerupsese evoluția normală, „romantică", a poeziei franceze, o purta clasicismul. De fapt sînt chiar atît de tranșante domeniile și universurile curentelor literare în istoria literară universală și națională încît ele nu pot fi cercetate decît numai paralel sau consecutiv? Este într-atîta de absolută ireconcilierea și distanța între clasicism și romantism, între simbolism și romantism sau între realism și naturalism, între simbolism, modernism și suprarealism, încît curentele literare nu pot fi luate decît ca niște unități de sine, închise, pasteurizate de orice contact cu fenomenele literare „eterogene" lor, total independente, izolate și impenetrabile? Ar fi o iluzie să se închipuie așa ceva! Dovadă că nu o dată teoreticienii curentelor literare, la noi și peste hotare, se dispută asupra *încadrării* cît mai potrivite a unui scriitor într-un curent sau altul. Gautier, parnasian, este interpretat și ca un romantic, Baudelaire, modern căzut dintre parnasieni, el însuși se socotea un romantic; simboliștii sînt niște clasici reacordați muzical. Nu dintr-o fantezie debordantă, și în fond nu este o eroare cînd se afirmă că Ovidiu a fost un romantic avant la lettre, că Racine era un romantic, că Shakespeare era tot un romantic, dar că Hugo a fost un clasic netemperat etc. Să fie acestea niște extravaganțe impresioniste ale unor comentatori de opere, „neștiințifice", simple apropieri simpatetice. Dimpotrivă, cred că ele justifică nevoia probării unei anume permeabilități interstructurale dintre curente și mai ales dintre eurile creatoare. G. Călinescu avea să spună în lecția sa de deschidere la Universitatea din București, în 1945:

„Înțeleg clasicismul nu ca un stil, în opoziție de pildă cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil și esențial, la îndemîna claselor. Acest sens nu-i de altfel în totul deosebit de acela stilistic, iar ce este măreț în romantism, baroc, aparține tot ținutei clasice. Problema se reduce deci la a ști cum trebuie să privim materia spre a obține, artisticește, un unghi de vedere adînc".

Dar la fel putem spune că ceea ce *este măreț* în clasicism nu este încadrarea în dogma estetică, convenționalismul de salon, mișcarea calculată în formule, ci partea de tragedie umană, focoasă, pasiunea sentimentelor, dezlănțuirea afectelor, fierbărea clocotitoare de patimi, — adică structura *romantică* care aerisește saloanele și esteticele pe puncte. Există o trăire romantică, un suflu romantic, un mod de viață romantic care nu se explică prin curentul romantic: Romantismul este un opozant al clasicismului numai ca școală tîrzie, din afara creației. Hugo, Musset și Vigny nu au negat pe Corneille și Molière. Curentele literare, clarificate întotdeauna a posteriori, în ciuda unor programe și direcții pe care marea creație le abandonează sau le ignoră de la început, oferă exemplul unor continuități, fie rectilinii, fie în zig-zag, sau chiar prin negație hegeliană. Iată că după patru secole, romanul modern abordează tema picarescului social, iar romanul realist contemporan nu se poate dispensa de eroul romantic din secolul trecut, de romanul analitic bergsonian de la începutul secolului nostru, de experiența suprarealistă de după primul război mondial, de romanul moralist clasic din secolul al XVIII-lea. O notă particulară a simbolismului este găsită întotdeauna în cultivarea prin poezie a unei a doua stări a muzicii, în găsirea acelei lirici muzicale a inefabilului

care încă de la poeţii antici a fost întotdeauna inseparabilă creaţiei. Teoria corespondenţelor muzicalo-cromatice este urmarea unei evoluţii istorice a poeziei şi nu specificul strict al unor manifestări lirice. *Ut pictura poesis* dar şi *ut musica poesis*. Însă în clasicism, fără a se fi teoretizat, tragediile au o orchestraţie şi o arhitectură perfectă [2]. Totul este o geometrie, şi ordinea este muzică. „Simfonia eminesciană" este inferioară poeziei simboliste clasice? Nu! Poate fi *o notă evidentă muzicalitatea* sau mai bine zis muzicalizarea poeziei în simbolism, dar în nici un caz *o notă particulară, proprie*. Exclusivizarea trăsăturilor aşa-zise definitorii ale curentelor duce undeva la imaginea unei rupturi a procesului unitar al creaţiei artistice umane. Este tendinţa de a se încorpora întregul fenomen beletristic în curente, şcoli şi direcţii literare. De unde nu o dată supunerea, în analiza artistică a operei literare, pe masa de operaţii a unui anumit curent literar, înghesuirea chinuitoare a capodoperei pe un anume calapod teoretic. Fiecare curent continuă, chiar şi prin negaţie, agresivă, contestatară, un flux al creaţiei, repotenţează unele laturi ale ei, renunţă la altele învechite, consumate, depreciate, academizate, adaptînd creaţia unei necesităţi noi, reacordînd-o. Romantismul a urmat nu clasicismului, ci „secolului luminilor" şi s-a hrănit din întreaga literatură a enciclopedismului contestatar al feudalităţii. Nu s-a născut printr-o prefaţă. El exista deja la 1827, cum exista şi la 1804, odată ce putea să apară romanul *Obermann* de Senacour:

„La France se retrouva romantique au lendemain de la révolution [3]".

De obicei iluminismul sau preromantismul sînt interpretate ca nişte curente de tranziţie. Dar încrederea în facultatea raţiunii, moralismul nou antireligios, conceptul de umanitate erau o perpetuare a spiritului renaşterii, o şcoală cu mult dinaintea revoluţiei. Raţionalismul aparţinea clasicismului, fronda, nemulţumirea, ironia sînt romantice, idealul uman era de esenţă umanistă de renaştere, iar prin revoluţie se va visa la realizarea acestui deziderat umanist. Sinonimia unor aşa-zise trăsături fundamentale ale curentelor literare nu este făcută însă pe simplul truism că frumosul şi urîtul, bunul şi răul, adevărul şi falsul, cum spunea Hugo în 1822, sînt singurele conţinuturi, ca orice alt lucru, ale operei de artă. Desigur era un mare adevăr cuprins în formula că „frumosul în Shakespeare este tot aşa de clasic (dacă clasic înseamnă demn de a fi studiat) ca şi frumosul în Racine". Dar nu criteriul moral poate stabili, subsumat criteriului estetic, sublimat prin creaţia beletristică, adevărata sinonimie a unei opere atribuite prin şcoală clasicismului, romantismului, parnasianismului, simbolismului ori modernismului.

În lupta dintre clasici şi moderni Stendhal afirma din nou existenţa unui fond unitar al creaţiei, în afara conceptelor critice exterioare:

„Mais s'est que les anciens ont de beau et de bon n'est-il pas de tous les temps? Au plus, vous dites qu'il nous faut aujourd'hui un genre clair, vif, simple allant droit au bût.

---

[2] G. Călinescu, *Sensul clasicismului*, Bucureşti, 1946, p. 248.

[3] Paul Viallaneix, *L'érudition joyeuse d'André Monglond*, în „Critique", 1971 (294), novembre, p. 948.

Il me semble que c'est une des règles des classiques, et nous ne demendons pas autre chose à M. M. Nodier, Lamartine, Guiraud, Hugo, De Vigny et consorts" [4].

Dar peste genul *clar, viu, simplu, direct* mai există o tipologie literară care nu ţine seama de curentul literar, de estetica şcolii literare respective, şi care este asemănătoare dintr-un secol în altul, se complementează, definind prin alăturare, prin diversitate, frumuseţea integrală a fiinţei umane prin imaginea artistică. Tot comparatismul porneşte de la ideea nu a separării ci a unităţii prin varietate a creaţiei beletristice. Ca să se poată compara, în primul rînd trebuie ca acele elemente să se poată asemăna. De altminteri, dacă nimic nu ar uni personajele lui Goethe, Shakespeare, Montaigne, Cervantes, nu s-ar putea strînge la un loc de către specialişti decît aglomerări mozaicate de întruchipări umane. „Posibilele sinonimii" sînt în fond identificările, nelivreşti, ale unei unităţi ideale umane, permanenţa geniului uman, starea egală cu ea însăşi a capodoperei. Un absolut al creaţiei operei de artă ce se caută pe durata istorică, punînd în evidenţă, în contextul imperativelor temporale, unele sau altele dintre faţetele ei. Aceasta îl ducea pe Stendhal să afirme un mare adevăr şi nu un joc paradoxal de cuvinte :

„ Molière était romantique en 1670, car la cour était peuplée d'Orantes, el les châteaux de provinces d'Alcestes fort mécontents. A le bien prendre, *tous les grands écrivains ont été romantiques de leur temps*" [5].

Ce surpriză îi făcuse lui Gustave Lanson, modul în care marele specialist al preromantismului francez, André Monglond îl prezentase pe Joubert ca pe un romantic. Moralistul sfetnic al lui Chateaubriand era pentru acesta un „nouveau Boileau" pentru romantici [6].

Novalis definea poemul aşa cum numai teoreticienii suprarealismului au visat să-l realizeze :

—„Poeme armonioase numai şi numai urechii, făcute numai din vocabule frumoase — dar fără semnificaţie şi nici coherenţă — doar cîteva strofe inteligibile — acestea trebuie să fie ca fragmentele unor lucruri dintre cele mai diverse. Poezia adevărată poate avea cel mult un sens alegoric în întregul ei, şi să producă, precum muzica, un efect nemijlocit" [7].

Un poet român, modern în concepţie şi creator de şcoală poetică proprie, se declara contra oricărei înrolări în tipare tardive a scriitorilor :

„Verlaine n-a aparţinut nici unei şcoli. N-a fost nici clasic, nici realist, nici simbolist, nici decadent, nici instrumentist. El şi-a reprezentat, pur şi simplu, şi uneori în mod genial, nevroza sa fizică, nevroza sa psihică"[8].

Baudelaire, de altminteri, va vorbi despre maestrul său Teophile Gautier ca despre un alt Rimbaud, un modern, la care el simţea şi auzea toate teoriile simboliste, şi toate undele poeziei mari de la sfîrşitul secolului

---

[4] M. de Stendhal, *Racine et Shakespeare*, no. 11, réponse au manifeste contre le romantisme. Chez les marchands de nouveautés, Paris, 1825, p. 21.

[5] *Ibidem*, p. 40.

[6] *Apud* Paul Viallaneix, *op. cit.*, p. 949.

[7] *Apud* Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 278.

[8] Al. Macedonski, *Cronica numărului* 6, „Revista modernă", I, 1897, nr. 6, noiembrie, p. 1.

trecut : „une immense intelligeance innée de la correspondance et du symbolisme universelles, ce répertoire de tous métaphore, on comprendera qu'il puisse sans cesse, sans fatigue comme sans faute, définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme.

Il y a dans le mot, dans *le verbe*, quelque chose *de sacré*, qui nous défend d'en faire un jeu d'hazard. Manier savemment une langue, c'est practiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante" [9].

Se afla expusă aici teoria simbolurilor făcută de un poet modern prin poezia unui parnasian, pe care el o credea romantică, cum de altminteri se credea şi pe sine. Nu ! Baudelaire analizează o stare autentică de poezie, care poate fi cuprinsă în orice formulă critică. Nu mai apare nici o distanţă şi diferenţă de altitudine emoţională între Gautier, Verlaine, Baudelaire şi Rimbauldt. De altminteri, în *Histoire du romantisme* [10], însuşi Théophile Gautier va vorbi despre sine însuşi ca despre un exaltat romantic, înrolat în „ces jeunes bandes qui combattaient pour l'idéal, la poésie et la liberté de l'art", deci ca despre unul dintre cei mai înverşunaţi partizani ai lui *Hernani*. Aceasta însă nu a convins pe teoreticieni şi l-a lăsat mai departe pe Gautier în rîndurile parnasienilor, cum pe Baudelaire l-a trecut în afara romanticilor, în categoria modernilor, cum pe Verlaine l-a caracterizat în rîndurile poeţilor simbolişti.

Tudor Vianu vorbea, cîndva, despre romantism ca „despre o formă de spirit" :

„În ce priveşte romantismul, putem vorbi de altfel nu numai de un curent istoric, dar de o structură permanentă a spiritului omenesc, manifestîndu-se cu o intensitate mai mică sau mai mare în toate epocile şi în toate domeniile culturii" [11].

Dar la fel există şi „o formă de spirit" clasică în nevoia de măsură, ordine, armonie, idealitate, seninătate, o permanenţă a clasicismului. Atunci partizanii simbolismului vorbesc şi ei despre un simbolism de la greci şi italieni pînă la Claudel [12], teoreticienii suprarealismului vin şi ei cu o istorie de secole a curentului lor, lansînd ipoteza unei explozii contextuale primelor decenii ale secolelor XX, a unei forme revificate a romantismului. Apare un *suprarealism romantic* [13], cum şi un *romantism suprarealist*, apelîndu-se în această privinţă la experienţa poeţilor germani.

Clasic, romantic, romantismul clasicist, clasicism în romantism, realism ca structură a întregii literaturi, cum au spus unii teoreticieni, suprarealism ca o formă de protest, precum romantismul, barochismul etc., nu duc nici la confuzia valorilor, nici la anularea direcţiilor teoretice în istoria literară. Nu negăm existenţa curentelor literare, precum şi pu-

---

[9] Charles Baudelaire, *L'art romantique*, Michel Lévy, Frères, Paris, 1868, p. 173.

[10] Bibliothèque Charpentier, Paris, 1927.

[11] Tudor Vianu, *Romantismul ca formă de spirit*. În volumul *Romantismul european*, Universitatea liberă, Bucureşti 1932, p. 7.

[12] Alfred Poizat, *Le symbolisme. De Baudelaire à Claudel*, Paris, 1919.

[13] I. D. Maubanc, *Surréalisme romantique*, Paris, 1934; Pierre de Massot, *De Mallarmé* à 391, Saint, Raphael, 1922; M. Raymond, *De Baudelaire à surréalisme*, Paris, nouvelle édition, *Corti*, 1940.

terea lor teoretică, propulsativă în declanşarea unor fenomene literare. Negăm numai tendinţa de a încorpora, din nevoie de şcoală, toată creaţia beletristică unor domenii precise, închise, şi de a o explica, — prin aceasta minimalizîndu-i valoarea intrinsecă —, în funcţie strictă de anume estetici ale curentelor literare. Veşnica necesitate vitală a creaţiei de artă de a depăşi limitele esteticilor contemporane ei, provine dintr-o permanentă nevoie de libertate a geniului uman prin actul creator. Capodopera de artă poate aparţine şi aparţine unui moment istoric, unui cadru complex de factori spirituali, ea însă niciodată nu apare ca o ilustrare sau o fotografiere de concepte valabile temporar. Pe bună dreptate Georg Łukacs spunea că Novalis a devenit cu adevărat poetul romantic german pentru că fusese în epoca sa cel mai puţin contaminat de romantismul doctrinar. Ceilalţi poeţi germani, afirma teoreticianul maghiar, nu fuseseră decît „poeţi romantici". Novalis fusese poet. Celorlalţi, romantismul le dăduse „teme noi", „le schimbase orientarea". Novalis a fost singurul pe care „licuricii romantismului nu putuseră să-l atragă în mlaştinile fără fund, pentru că ochii săi erau capabili să vadă în fiecare licurici o stea şi pentru că el era înzestrat cu aripi pentru a o urma" [14]. Geniul său a salvat poezia romantică, identificîndu-o cu destinul său de poet, nu romantismul l-a identificat pe Novalis ca poet. Apoi, Novalis, ca şi Hölderlin, rămîn poeţii mari, permanenţi în mişcările poetice moderne, uitîndu-se că ei au fost romantici sau pur şi simplu ignorîndu-se cadrul şi formula romantică. Curentele, şcolile preiau unele de la altele experienţa, reuşitele, renunţîndu-se doar la ceea ce a devenit sau a dovedit că este caduc, consumat, perimat. Sufletul poetic se împrospătează, se reinventează din sine, se curăţă în apele unui veşnic prezent, veghind în permanenţă, ca un nou Demiurg, să reclădească universul uman, răspunzînd unor noi comandamente sociale. În sine, fondul uman, idealul, aspiraţia seminţiei noastre, nu se schimbă după sezoane şi după gustul teoreticienilor literari. Capodopera literară se recreează în permanenţă, nerepetîndu-se bineînţeles, dar prin varietate rămînînd mereu egală cu ea însăşi. Indiferent că ea aparţine în viziunea cercetării comparatiste unui curent sau altul, ea cuprinde — lucru cu care toţi sîntem de acord — elemente care o scot pe deasupra curentului în care noi o încadrăm. În cazul în care opera de artă s-ar conforma şi ar respecta structura teoretică a unui curent literar, rolul ei ar fi încheiat o dată cu epuizarea curentului sau şcolii literare respective. Valoarea ei ar fi strict istorică. „Posibilele sinonimii" nu aduc însă la un numitor comun creaţia umană. Nu aceasta a fost intenţia noastră de la bun început. Nu vrem să aşezăm într-un plan nediferenţiat valorile literare, dar nici nu vrem ca ele să se înglobeze nediferenţiat în cadrul unui curent sau unei şcoli literare. Pericolul ar fi acelaşi şi într-un caz şi într-altul. Eternitatea operei de artă nu ar putea exista decît prin varietate şi diversitate infinită, într-o veşnică anulare. Curentele literare se hrănesc din substanţa operei de artă şi nu invers. Unicitatea operei de artă este un exemplar de varietate a eternului uman. Sinonimiile conduc către acest spectacol al creaţiei umane unice, eterne şi infinite.

---

[14] Georg Lukacs, *Novalis et la philosophie romantique de la vie.* (traducere din germană de Lucian Goldmann), în revista "Romantisme", 1971, nr. 1—2, p. 23.

INIȚIATIVĂ NAȚIONALĂ ȘI INIȚIATIVĂ INTERNAȚIONALĂ.

EDGAR PAPU

Orice fenomen literar recunoscut ca universal are la bază o inițiativă pur națională. Faptul este prea cunoscut pentru a mai necesita ilustrări. Se știe că un fenomen literar național devine și universal dacă atinge un nivel nou de valoare, care interesează nu numai cadrul în care el a apărut, ci și întregul stadiu al evoluției umane din momentul respectiv. Nu aceasta, însă, exprimă singura relație dintre cele două noțiuni. Adică nu simplul interes pe care îl trezește o inițiativă națională în alte părți îi îndrituiește titlul de universală. Acest interes se mai cere să fie și fecund, adică să promoveze, pe baza sa, alte și alte inițiative naționale. Dacă simbolismul francez ar fi fost doar cunoscut în alte părți și s-ar fi luat act chiar cu interes de existența lui, dar numai atît, el n-ar fi intrat în aria fenomenelor universale. Această calitate i-o conferă numai faptul că există, pe baza sa, mai multe simbolisme în diferite părți ale lumii. Ceea ce se constată cu privire la inițiativa națională superioară, ca germene universal fecundant sub aspectul curentelor, mișcărilor, metodelor sau stilurilor, se poate stabili și sub aspectul marilor figuri izolate. Prin existența shakespearienilor, a dostoievskienilor, a ibsenienilor se poate identifica și calitatea de scriitori mondiali a lui Shakespeare, Dostoievski sau Ibsen. Orice fenomen de universalitate pleacă de la un nucleu prim de inițiativă națională, amplificat prin lanțul altor inițiative naționale.

O asemenea relație s-ar explica, însă, numai pe cale empirică, dacă s-ar mărgini la înregistrările ilustrate mai sus. Drept dovadă sînt inițiativele naționale, ivite în limbi de redusă circulație, cum este a noastră, și care totuși ating și ele universalitatea. Faptul că nu există eminescieni în alte literaturi nu-l infirmă pe Eminescu ca poet universal. Dar în afara insulelor Britanice, Shakespeare însuși a fost și mai ignorat decît Eminescu astăzi în tot cursul veacului al XVII-lea și într-o bună parte din al XVIII-lea. Și totuși, el a rămas și atunci același cu cel apoteozat mai tîrziu. Așadar, aprecierea universalității nu are loc numai prin constatarea empirică a unor alte inițiative naționale, ci și prin pătrunderea științifică a unei creații în potențele ei de a determina asemenea inițiative în condiții favo-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 73–77, BUCUREȘTI, 1972

rabile. Este tocmai ceea ce s-a încercat la noi, în ultima vreme, cu privire la Eminescu. De altfel, un vag început de confirmare efectivă a faptului prinde să se şi pronunţe. Astfel Horst Fassel susţine ipoteza unei influenţe eminesciene asupra lui Rilke în valoroasele poeme inedite ale acestuia din urmă, scrise în perioada 1920—1921. Transmiterea ar fi avut loc prin intermediul Martei Bibescu, prietenă a poetului german şi mare admiratoare a lui Eminescu. De asemenea în *Steaua* lui Kostis Palamas, scrisă cu mult după *La steaua* eminesciană, se poate urmări în poema greacă nu numai ideea exactă şi expresia verbală similară, dar pînă şi strofa şi versificaţia întocmai a poemei române. Asemenea ipoteze, intrate în obiectivele unor cercetări exhaustive, ar deveni de o însemnătate capitală pentru noi. Dar chiar dacă ele s-ar confirma deplin, tot n-ar acoperi potenţele de universalitate, cuprinse în ţesătura integrală a poeziei lui Eminescu. Faptul, însă, că poetul român ar fi găsit ecou la doi dintre cei mai mari poeţi ai veacului nostru nu ne ajută să ne pronunţăm dacă se vor ivi şi condiţiile favorabile ca el să creeze, pe baza operei sale, şi alte efective iniţiative naţionale, dependente, după cum s-a văzut, şi de alţi factori decît de întrinseca valoare de universalitate a scriitorului.

Totuşi, în contextul influenţelor din cadrul literaturii universale, noi nu putem înregistra decît înlănţuirile efectuate, nu şi pe cele posibile şi eventuale. Toate acestea pleacă de la un nucleu prim de iniţiativă naţională, care determină şi pe care se grefează alte iniţiative naţionale. Totuşi şi acest nucleu prim este numai o noţiune relativă şi fungibilă. Faptul se leagă de o nesfîrşită înlănţuire de iniţiative naţionale, derivate unele din altele şi care alcătuiesc, în totalitatea seriilor lor, corpul însuşi al literaturii universale. Aşa, bunăoară, nucleul prim al umanismului renascentist, identificat la Florenţa, nu mai poate fi recunoscut ca atare în alt context de înlănţuiri anterioare. Şi el provine, la rîndul său, de la alte iniţiative naţionale, acelea ale literaturilor clasice, greacă şi latină. Ceea ce este fenomen de cristalizare pentru un anumit cadru, poate deveni nucleu prim pentru un altul. Faţă de Antichitate, Renaşterea rămîne o simplă expresie de grefă ulterioară. Numai în cadrul umanismului ea devine un nucleu prim. Pe această iniţiativă naţională se va cristaliza mai tîrziu, printre altele, şi opera lui Shakespeare. Dar, şi poetul englez devine un nucleu prim să zicem pentru romantismul german, care la rîndul său capătă de asemenea această calitate pentru alte romantisme europene. Întregul patrimoniu al literaturii universale este, deci, un lanţ sau o serie paralelă de lanţuri, alcătuite din iniţiative naţionale, derivate unele din altele.

Mai rămîne de văzut cum decurge acest proces al continuelor derivări, care constituie o goană a torţelor. În ce fel are loc această lumină din lumină, iniţitivă naţională din iniţiativă naţională? Procesul ne apare în chipul cel mai deslușit, raportat la personalităţile care reprezintă culmile supreme ale unei anumite literaturi. Funcţiunea lor este cu totul alta în zona unde au apărut decît în afara ei.

Înlăuntrul acestei zone, adică pe tărîm pur naţional, personalităţile culminante pot influenţa prin perfecţiunea la care aduc limbajul poetic, şi limba respectivă în general, prin nivelul neîntîlnit încă al concepţiei, al viziunii, al ideilor, prin stimularea energiilor creatoare, încurajate de precedentul său, prin mesajul de încredere, pe care îl sădeşte unui popor

în sine însuși și în valorile sale. În ceea ce privește însă creația propriu-zisă, influența este tot mare, dar mai indirectă decît în aspectele enumerate mai sus. Pentru poeții ulteriori, el alcătuiește mai mult un fond inepuizabil de rezerve care îi va alimenta, decît un model programatic al lor. În acest din urmă caz, adică al modelului direct, caracterul inaccesibil al valorii sale amenință mereu să genereze epigoni pe plan național. Lirica noastră post-eminesciană a reușit să devină mare numai după ce s-a desprins de influența programatică a lui Eminescu, rămînînd să acționeze asupra ei numai influența sa difuză. În felul acesta s-au dezvoltat toți marii poeți români ai veacului nostru.

Cu totul alta este influența unei personalități culminante în afara literaturii naționale, deci pe planul universalității, presupunîndu-se o prealabilă difuzare a sa dincolo de aria propriei creații. Aci el poate deveni model direct, programatic, fără ca faptul să-l împiedice de a determina în medii străine valori din cele mai înalte. Posibilitatea imitării sale pînă la purul decalc se dovedește cu mult mai redusă în alte centre de cultură decît în mediul național. Cauza este ceea ce noi am numi *indicele de diferență*, factor care marchează deosebirea dintre felul cum se receptează o operă în literatura de origine și acela în care îl privește o optică străină. Este vorba de o altă pregătire aperceptivă, decisă de un alt mediu social, de o altă limbă, de o altă tradiție și de alte aspirații naționale decît acelea care au condiționat opera respectivă și în care ea a fost scrisă. Toate acestea alcătuiesc laolaltă dispozitivele care provoacă o variabilă deplasare, un unghi de deviere a acelei opere de la coordonatele ei originare. Dar tocmai acest *indice de diferență* se poate converti în coeficient de nouă și mare creație, chiar cînd criteriul dominant este acela al purei imitații.

Nici un grec, bunăoară, nu s-a mai văzut capabil să dea epopei egale ca valoare cu cele homerice. Luîndu-l ca model de perfecțiune pe Homer, fascinat de opera sa, și trăind în aceleași coordonate cu ea, totul l-ar fi împins pe poet către o imitație epigonică. Ar fi lipsit aci *indicele de diferență* în receptare, care stăvilește imitația și cuprinde în germene coeficientul de creație originală. Numai un străin, latinul Vergilius, a putut să realizeze prin concursul acestui *indice de diferență*, o epopee egală ca valoare cu cele homerice. La rîndul lor, nici romanii nu vor mai putea, pe baza modelului virgilian să creeze o operă rivală *Eneidei*, expresia culminantă a literaturii latine. Numai florentinul Dante, luîndu-l ca model pe Virgiliu, dar venit cu altă pregătire aperceptivă, deci cu un *indice de diferență* în receptarea epopeii latine, a fost în măsură să realizeze, de astă dată, opera culminantă a literaturii italiene. Exemplele se pot extinde și multiplica. După cei trei mari tragici greci nu mai cunoaștem nici unul de aceeași limbă. Îl înregistrăm numai pe latinul Seneca, dramaturg care îi imită pe greci, fiind cu totul altceva, după care iarăși nu mai întîlnim nici un mare dramaturg latin care să-l urmeze pe autorul *Medeii*. El va fi imitat numai de unele personalități culminante ale popoarelor moderne, de la Shakespeare la Corneille. Faptul se repetă întocmai și în zilele noastre. Nici un ibsenian norvegian n-a atins valoarea lui Shaw după cum, în afară de Andreev, toți marii dostoievskieni, un Gide, un Camus, un Kafka, aparțin altor literaturi decît celei ruse. Același lucru se întîmplă și cu marii noștri lirici moderni, un Blaga, un Barbu, un Baco-

via. Nici unul din ei nu pleacă de la Eminescu, ci de la modele străine, modele deviate în receptare prin acelaşi indice de diferenţă, care le abate către coordonatele aperceptive româneşti, către Eminescu inclusiv.

Ceea ce decurge în cazul personalităţilor izolate are loc şi raportat la întregi mişcări sau curente literare. Originalitatea romantismului francez se explică prin acelaşi indice de diferenţă cu care a fost privit romantismul mai cu seamă englez, introdus într-o albie aperceptivă clasicizantă. Dar uneori acest indice de diferenţă se poate dilata, ducînd la consecinţe literare cu totul opuse faţă de sensul modelului străin. Din naturalismul francez, verismul italian a reţinut numai motivul familiei, observată din unghiul mizeriilor sale, dar n-a mai reţinut şi privirea acestor mizerii familiale sub aspectul eredităţii bilogice şi al tarelor patologice moştenite, ci le-a înţeles în latura destinului social al acelui mic grup în luptă disperată cu dificultăţile vieţii. De aci derivă şi neo-realismul, care este tot ce poate fi mai opus naturalismului. În felul acesta se perpetuează prin varieri, prin disocieri, prin adausuri şi extinderi, toate elementele care constituie patrimoniul literar al omenirii de-a lungul mileniilor.

După cum vedem, literatura universală este alcătuită exclusiv din iniţiative naţionale, care, transmiţîndu-se în afară creează, pe baza *indicelui de diferenţă*, mereu noi iniţiative naţionale, într-o continuare a acestui proces la nesfîrşit.

Spre deosebire de iniţiativa naţională — care, la un anumit nivel al ei, depăşeşte exclusivul interes naţional şi duce la universalitate — iniţiativa internaţională prezintă mai puţin un caracter artistic creator, relevîndu-se îndeosebi pe plan teoretic. Există în această privinţă unele centre, ivite ca epiloguri ale Antichităţii, cum ar fi Alexandria şi, tot atunci, Pergamul, Antiohia, Rodosul, mai tîrziu Parisul scolastic sau, în sfîrşit. Parisul actual sau unele centre eleveţiene favorabile atmosferei internaţionale, bunăoară Geneva. Aci o anumită limbă naţională, greaca, latina, franceza, nu mai sînt frămîntate în seva lor adîncă de rădăcini creatoare, ci se văd folosite doar ca mijloace de comunicare într-un strat de cultură, venit din toate părţile, şi suprapus celui naţional.

Profilul schiţat mai sus al unor asemenea centre ne arată că ele, prin însăşi constituţia lor, nu pot cuprinde un bogat potenţial de resurse creatoare, făcînd să li se încline cumpăna mai mult către registrul teoretic. Spre deosebire de Atena lui Eschile, a lui Sofocle, a lui Aristofan, Alexandria a fost sediul predilect al gramaticilor, al scoliaştilor, al exegeţilor, veniţi din toate colţurile lumii antice. Ei nu sînt iniţiatorii unei creaţii, cum ar fi cea a lui Homer, dar sînt iniţiatorii teoretici a ceea ce noi numim *problema homerică*, fenomen cu o posteritate aproape tot atît de extinsă ca şi opera homerică însăşi. În general, asemenea centre internaţionale pot fi mai importante pentru ştiinţe, inclusiv cele umaniste, deci pentru speculaţii mai abstracte, mai dezlipite de rădăcinile creatoare ale unui anumit pămînt, decît literatura şi îndeosebi poezia propriu-zisă.

Dacă ar fi să privim contribuţia şi pe planul artei din partea unor asemenea centre internaţionale, am vedea că atît Alexandria cît şi Parisul actual parafrazează, fiecare în alt fel, procedeele ştiinţei. Poeţii dezvoltaţi sub sfera de influenţă a Alexandriei, mai mult decît talentul poetic, ţin să-şi arate în poemele respective cunoştinţele lor savante în materie de

mitologie. Pe plan artistic asemenea centre promovează nu atît creația cît invenția. Inițiativele lor, depărtate de cele naționale, pe care le-am privit mai sus, nu sînt atît de înfăptuiri artistice, cît mai cu seamă de programe și manifeste artistice. Procesul se dovedește adesea invers celui din cadrele naționale. Acolo există mai întîi realizările artistice propriu-zise, și pe baza lor se ivesc și considerațiile teoretice asupra artei. Aci, dimpotrivă, se începe adesea de la acoperiș, nu de la temelie. De aceea manifestele respective, se aplică, cel mai adesea, ca și postulatele în știință, nu prin creații propriu-zise, ci prin experimente artistice.

Totuși, chiar în asemenea centre, sub acea zonă suspendată, se găsește și un anumit pămînt. Un strat de inițiative naționale poate dăinui paralel cu cele teoretice internaționale, care plutesc deasupra sa. Chiar în Alexandria, bunăoară, sub etajul exegeților și scoliaștilor a trăit creația națională a lui Teocrit într-o ordine rivală cu tipul de cultură al acelui mare oraș. Poetul îi disprețuiește factura internațională și se îndreaptă către rădăcinile creatoare ale pămîntului. În Parisul din veacul nostru există de asemenea un puternic strat de creație națională franceză sub stratul experiențelor de profil internațional.

Am amintit numai importanța de ordin teoretic a unei asemenea zone suprapuse. Ea poate stimula, totuși, și creația artistică propriu-zisă, lansînd noi sugestii. Dar marea realizare de artă nu o pot atinge prin ele însele, ci doar prin investirea sugestiilor sale în anumite resurse pur naționale. Numai astfel se reintră în marele circuit fecundat al literaturii universale.

DISCUȚII

DAN LĂZĂRESCU:

Cele patru comunicări datorite prof. Liviu Rusu, I. C. Chițimia, Zoe Dumitrescu-Bușulenga și lui Stan Velea au avut darul, prin profunzimea punctelor de vedere dezvoltate și prin claritatea expunerii, să stîrnească o serie de idei. Acesta cred că este, de fapt, în general, unul din marile merite ale unei comunicări în materie de știință literară.

Îmi voi îngădui să relev, din magistralul expozeu de sinteză al prof. Liviu Rusu, scoaterea în relief a ciclului limitat al curentelor și stilurilor literare, printr-un joc al conjuncturii spațio-temporale și sub rezerva varietăților locale. Ciclul oscilează între polul clasic și realist, în care raționalitatea se afirmă ca axă ordonatoare, iar impulsul creator se auto-limitează în fața cadrelor obiectivizate ale lumii și societății, și polul romantic, în care asistăm la declanșarea forțelor propulsive și la combustiunea năvalnică a sentimentelor egotiste, care încearcă să deplaseze, în folosul eului exacerbat, raportul de subordonare intuit de clasicism și realism între individ și dimensiunea multiplă a realității.

Între acești doi poli ai clasicismului și romantismului, fiecare axat pe un centru specific de referințe globale (societate pentru realism, individ pentru romantism) pozițiile intermediare sînt apanajul barocului, stilul artistic lipsit de centru, sau, mai exact, lipsit de centru unic, fix și vizibil. Renașterea interesului pentru baroc, stil socotit atîtea secole peiorativ, este deosebit de semnificativă pentru secolul nostru, care cuprinde atîtea elemente tipic baroce.

Evident, criteriile după care vibrează intelectul unui creator artistic nu se supun întotdeauna compartimentării stilistice practicate de istoricii literari. Se știe că, pentru asemenea compartimentări, scriitorii mediocri, de mîna a doua, sînt mai semnificativi și mai ușor de clasificat decît adevăratele genii. Dar, în strădania lor de a degaja o viziune de ansamblu, un dozaj cu predominanță specifică a realității, după expresia lapidară și atît de exactă a prof. Liviu Rusu, marii creatori concep frecvent literatura, și arta în general, ca un protest împotriva realității contemporane lor, și propun meditației cititorilor și contemplatorilor o imagine nouă, mai mult sau mai puțin utopică, a societății ideale, a acelei *Heavenly City* pe care, după titlul studiului istoricului american Carl L. Becker, o evocau necontenit, cu fervoarea entuziasmului unor neofiți în științele sociale, „filosofii" secolului Luminilor. Această vibrație, mai rară în epocile clasice, în „secolele" unor Pericles, Augustus sau Ludovic al XIV-lea, este totuși prezentă în plin clasicism. Este suficient să-l amintim pe La Bruyère.

În actualul stadiu al evoluției culturii mondiale, cercetările comparatiste se impun cu pregnanță. Astăzi nu se mai poate face, fără a risca anacronismul și defazarea, literatură pur națională, după cum nu se mai poate concepe nici istorie strîmt națională. De la cercetările

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 79–95, BUCUREȘTI, 1972

unor Ernst-Robert Curtius, Paul van Tieghem și Fernand Baldensperger, comparatismul a devenit centrul suprem de referințe în materie de istorie literară, și va rămîne meritul conducătorilor Institutului de istorie și teorie literară, „George Călinescu" și al prof. Al. Dima, de a fi promovat cercetările de istorie și critică literară în perspectivă comparată și în țara noastră.

Evident, perspectiva comparatistă pune problema *modelelor*, pe care le întîlnim și în istoricul instituțiilor socio-politice, și în domeniul culturii și artei. Propagate prin imitație și în cadrul unui joc pasionant de structuri și de conjuncturi, într-o vibrație specifică spațio-temporală, influențele literare nivelează formele literare de la țară la țară și, adesea, contribuie la accelerarea ritmului de maturizare a unei culturi naționale. În acest sens, modelele, și influențele pe care le presupun, au prețioasa însușire de a înlocui, în disciplinele umane, experimentul din științele exacte. Căci, în general, se imită, se receptează, numai forme culturale care și-au dovedit eficiența și, eventual, durabilitatea, în țări reputate a fi de mare vibrație culturală. Prin aceasta se economisește un timp prețios, pe care l-ar fi pierdut o țară, înapoiată cultural, cu evoluția, în mediu închis, a formelor ei culturale. Ajunge să ne gîndim ce esențial catalizator a fost, pentru literatura română de la mijlocul secolului trecut, „Junimea", societate de inspirație occidentală, pentru a măsura întreaga importanță a fenomenului comparatist și a jocului modelor și influențelor literare.

Atît prof. Zoe Dumitrescu-Bușulenga cît și prof. I. C. Chițimia au abordat, din unghiuri de privire diferite, perspectiva *umanismului*. Zoe Dumitrescu-Bușulenga a găsit formule deosebit de fericite, cum ar fi „aparența contradictorie a literaturii secolelor XIV și XV", „fascinația modelelor clasice" și, mai ales, „estetica imitației". Mi-aș îngădui să adaug că umanismul, în esența lui, a fost hrănit de ambiția intelectuală, de vibrație platoniciană, de a supune realitățile de orice fel perspectivei suverane a inteligenței omenești, hrănite de esența culturii mediteraneene greco-romane. Și, în această perspectivă, problematica umanismului întîlnește o problematică fundamentală, care este astăzi obiect principal de cercetare, atît pentru istorici și pentru istoricii literari, cît și pentru sociologi și, mai ales, pentru acei noi veniți în domeniul științelor umane, care sînt *politologii*. Este vorba de problema fundamentală a poziției, rolului și perspectivelor *inteligenței*, în perspectivă istorică.

Cu ocazia importantului Congres organizat în 1960 la Toulouse de societatea *Jean Bodin* din Bruxelles, pe tema *Gouvernés et Gouvernants*, cunoscutul istoric de la *Trinity College*, Cambridge, prof. Walter Ullmann, sub titlul de *The Papacy and the Faithful*[1] a dezvoltat ideea că, în tot cursul evului mediu, vreme de peste o mie de ani, biserica, atît cea romană cît și cea de la Bizanț, s-au străduit să realizeze idealul platonician, transmis prin sf. Pavel și Augustin, potrivit căruia filozofii, înțelepții, aveau datoria, în numele funcțiunii intelectuale considerate ca preeminente în orice societate, să cîrmuiască societatea medievală. Semantica persistentă a termenului *clericus*, clerc, constituie o dovadă greu de zdruncinat a veracității acestei păreri.

Pe măsură însă ce progresau, mai întîi pe teren juridic și administrativ, studiile aprofundate de drept roman, juriștii secolelor XII—XIII, și apoi umaniștii secolelor următoare, au început să nutrească, tot mai coerent, ambiția de a monopoliza inteligența și cultura umană și de a se substitui doctorilor bisericii, în funcțiunea de conștiință culturală și politică a omenirii. Beneficiind de decadența scolasticii, frămîntate de prea numeroase controverse, și, mai ales, de știrbirea prestigiului bisericii, în Apus prin captivitatea babilonică și prin schismă, în Răsărit prin zguduirea continuă a imperiului bizantin, care-i constituia suportul politic, umaniștii au apărut, în zorii Renașterii și pînă în prima jumătate a secolului al XVI-lea, ca noua conștiință intelectuală a omenirii, în virtutea unei culturi superioare și a unei inteligențe libere, mai puțin influențate de legături și servituți materiale decît reprezentanții unei biserici încă în perioadă de reacomodare cu noile realități europene.

[1] Vol. XXV publ. Jean Bodin, Bruxelles, 1965, p. 7—45.

Eșecul final al umaniștilor este deosebit de semnificativ. După cum fundamentală este atitudinea principelui umaniștilor, Erasmus din Rotterdam, care, după multe zbuciumări, a refuzat în cele din urmă să pactizeze cu doctrina lutherană. Hrăniți cu toată înțelepciunea antică și pregătiți să facă față tuturor situațiilor avînd precedente tratate și comentate de istorieii și filozofii antichității, umaniștii s-au dovedit, cu cultura lor greco-latină și cu fanatismul lor pentru stilul lui Cicero și pentru soluțiile eclectice ale acestuia, incapabili să găsească soluții eficiente pentru a smulge Europa occidentală și centrală pîrjolului războaielor religioase, și Europa orientală pîrjolului otoman. S-a constatat astfel, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, la greaua probă a focului realităților, o bruscă dezafectare a culturii europene față de umanism. Noii umaniști, în frunte cu olandezul Justus Lipsius, pornesc ofensiva anti-ciceroniană, iar Montaigne trage concluzia eșecului prin accentele sceptice și dezamăgite ale filozofiei lui morale, pe care o vor continua și duce la limită La Rochefoucauld și cardinalul de Retz, în secolul următor.

În secolul al XVII-lea, care se bucură astăzi tot mai mult de atenția istoricilor și a istoricilor literari, campionii inteligenței europene au fost *magistrații*. Profitînd de eșecul umaniștilor și de loviturile primite de toate confesiunile europene prin războaiele civile, acești gravi magistrați, în Franța ca și în Anglia, în ținuturile de limbă germană ca și în Scandinavia și în Europa mediteraneană, au căutat, după cum a arătat admirabil, în cîteva lucrări recente, istoricul francez Robert Mandrou, să întruchipeze conștiința și rațiunea omenirii. Așa se explică lichidarea, atît a războaielor religioase, după pacea vestfalică, în 1648, cît și a proceselor și epidemiilor de vrăjitorie. Așa se explică și noile preocupări juridice ale unor Grotius, Leibniz și Locke, dornici să introducă în sfîrșit inteligența rațională în spinoasele chestiuni politico-sociale și confesionale.

Dar, chiar și în regimul francez al venalității magistraturii, gravii magistrați ai secolului al XVII-lea nu s-au putut sustrage multă vreme servituților lor administrative, care i-au silit, cu vremea, să redevină ce fuseseră inițial, supușii autorității monarhice. Singurul lucru care le-a mai fost îngăduit a fost să contribuie la prefacerea monarhiilor despotice în monarhii despotice luminate. Secolul luminilor, care datorește totuși atît de mult noului spirit juridic inițiat de magistratură și de sistemul francez al intendenților provinciali — sistem generalizat aproape în întreaga Europă — a simțit însă nevoia unei noi magistraturi spirituale, mai puțin înfeudată puterii temporale decît magistratura care pactizase cu despotismul, luminat sau nu. Așa se explică marea vogă a „filozofilor", care pregăteau în scrierile lor și prin saloanele unde tronau, premisele acelei „heavenly City", care trebuia să-și ia ființa pe aripile rațiunii lor.

După marele experiment politico-social al Revoluției franceze și al Imperiului, secolul al XIX-lea nu va mai ajunge să deslușească o acțiune coordonată din partea inteligenței asupra puterilor publice. De acest rol s-a ocupat presa. Au apărut cîteva mari sisteme de gîndire, care sînt tot atîtea victorii ale inteligenței: Hegel, Comte, Karl Marx. Dar nu se poate vorbi de o ambiție a unui grup de intelectuali de a se impune, sau de a dialoga măcar cu reprezentanții politicii de cancelariat, cu Napoleon (dușman de moarte al „ideologilor"), cu Metternich, cu Bismarck sau cu Wilhelm al II-lea, astfel cum predecesorii acestora acceptaseră să dialogheze cu Voltaire, cu Diderot sau chiar cu Jean-Jacques Rousseau, în secolul luminilor. Rezultatul a fost devierea imperialistă și războiul european din 1914.

În ceea ce privește aprecierile făcute de prof. I. C. Chițimia asupra bogomilismului, îmi îngădui să ridic unele obiecțiuni. Cu o mare competență, d-sa a analizat umanismul răsăritean, hrănit de tradiția romano-bizantină și care s-a impus și țărilor noastre, într-o serie de monumente culturale culminînd cu *Învățăturile lui Neagoe Basarab*. Dar acest umanism nu are nici o tangență, după părerea mea, cu ereziile de tip bogomilic. Umanismul, în esența lui, este eminamente aristocratic, el proclamă și revendică primatul inteligenței, și folosește o limbă cultă și eventual pedantă. Bogomilismul are vibrații populare, democratice, el promovează cărți de popularizare în limbi vernaculare. Pe de altă parte, umanismul este esențialmente

integrator, cum este inteligența însăși, după depășirea fazei analizei critice și elaborarea marilor sinteze. Umanismul este o sinteză, de perspectivă greco-latină. Dimpotrivă, bogomilismul, de inspirație iraniană, nu europeană, este prin definiție dualist, maniheist, deci disociator, dezintegrator al societății, ca și al sufletului omenesc, unde se luptă în permanență principiul binelui cu principiul răului. Această influență orientală nocivă, și consecințele socio-politice profilate de bogomilism, explică persistența și universalitatea cu care bogomilismul, și toate ereziile înrudite au fost persecutate pînă la eradicare, în fruntea acțiunilor represive fiind, întotdeauna, cei mai înțelepți patriarhi ai Constantinopolului, papii cei mai savanți, ca Inocențiu al III-lea, țarii sîrbi și bulgari, ca și suveranii francezi și germani. Perspectivele erotice și asociale ale bogomilismului n-au scăpat înțelepciunii medievale, și ele se vor regăsi și în devierile mișcărilor wycleffiene și hussite, ca și în frămîntările din Germania lutherană. Și, în concluzie, bogomilii, persecutați de țarii Bulgariei și Serbiei, au acceptat cu entuziasm dominația otomană, de vibrație intelectuală și morală anti-europeană, și s-au convertit, în Bosnia și Albania, în masă, la mahomedanism, care le îngăduia, între altele, satisfacerea erotică prin poligamia oficială.

Este locul să amintim rolul inteligenței politice în Răsăritul Europei, astfel cum s-a manifestat prin opera unor juriști și magistrați ca Werböczi în Ungaria, cel care, pentru peste trei veacuri, a izbutit să structureze dreptul feudal maghiar și dominația nobilimii maghiare : sau ca trufașul prelat Zbigniew Oleśnicki, în Polonia Jagellonilor.

Deosebit de interesanta comunicare a lui Stan Velea asupra romantismului polonez îmi sugerează, între altele, o reminiscență pe care o socotesc fundamentală pentru perspectivele europene generale ale Romantismului.

Anume, într-o celebră lecție ținută la 16 aprilie 1843 la *Collège de France*, unde, alături de Edgar Quinet și de Jules Michelet, funcționa ca profesor și stîrnea entuziasmul constant al auditorilor, Adam Mickiewicz se destăinuia, cu amărăciune, pe tema crizei dramei romantice poloneze, consecință a eșecului răsunător al dramei romantice franceze, prin căderea catastrofală a ultimei piese a lui Victor Hugo, *Les Burgraves*, care tocmai avusese loc, și căreia publicul îi prefera stupidităților neoclasice ale unui Ponsard.

„De ce s-a risipit vraja dramei romantice?" se întreba, mișcat, marele poet polonez. De ce n-au putut rezista scenei dramele unor Słowacki sau Krasiński, și de ce nici dramele lui Hugo n-au mai putut fi acceptate de public? De ce au trebuit, toate, să fie retrase, și să rămînă, cum vor fi, multă vreme, delicatele capodopere dramatice ale lui Alfred de Musset, *simple Buchdramen*? Cum a ajuns melodrama unui Ponsard să fie preferată de un public parizian, presupus rafinat, vibrației dramatice romantice a unui Hugo?

Și Mickiewicz a găsit, atunci, răspunsul, într-o greșită realizare și dozare a iluziei teatrale în drama romantică. Răspuns care este, totodată, o cheie, prin care se pot desluși, atît motivarea perenității succesului teatrului shakespearian, cît și fundamentala și eronata iluzie pe care și-au făcut-o dramaturgii romantici ai tuturor popoarelor că ar fi izbutit să-l imite pe Shakespeare. Sub masca marelui dramaturg, de la care se reclamau, romanticii n-au făcut decît să aducă pe scenă niște „pièces à spectacles", cum va observa ulterior Théodore de Banville. Opere vidate de conținutul dramatic și de vibrația înaltă a dramei shakespeariene. Dar „drama, spune Mickiewicz, vestește sfîrșitul unei epoci, și începutul alteia noi. Ea trebuie să rămînă chiliastică, și să dramatizeze sinteza concepțiilor și năzuințelor unei epoci și ale unui popor. Decorul și costumele nu trebuie să fie cópii ale realității, sugerînd numai iluzia realității" [2]. Și tezele lui Michiewicz se vor dovedi fecunde, căci îi vor influența pe Stanisław Wyspiański și pe Leon Schiller, în eforturile lor de a edifica adevăratul teatru polon, după ce a treia generație de revoluționari polonezi, cea din 1863, urmînd celor din 1795 și 1831, va depune armele.

---

[2] *Cf.* T. A. Terlecki, *A Critical Reappraisal of Mickiewicz's Lecture about the Theatre*, în *Antemurale*, Roma, XII, 1968, p. 311—314.

MEDEEA FREIBERG:

O mare „epocă a luminilor" a strălucit în Spania secolelor X—XIV. Ea a apărut în urma unor raporturi strînse dintre gîndirea creștină, islamică și iudaică. Această flacără s-a extins în tot Occidentul și a fecundat creația ulterioară națională și europeană. Germenii acestei culturi înfloritoare se regăsesc și în Secolul de Aur, epocă de glorie a Spaniei veacurilor XVI—XVII.

Născut din înfruntarea vieții de zi cu zi, dintr-un tumult de fapte și întîmplări, unele simple, obișnuite, altele pline de măreție, acest Secol de Aur nu s-a ivit în mod brusc, meteoric. Climatul complex în care a luat naștere și s-a dezvoltat întreaga literatură spaniolă a imprimat acestei epoci o trăsătură vizibilă: realismul.

Sub condeiul alert al scriitorilor Secolului de Aur evenimente și situații reale, povestite, văzute sau trăite aevea, arareori șlefuite, însă sincere și autentice, sînt transpuse cu o excesivă facilitate în artă. Reînvie o întreagă lume, generată de anumite împrejurări istorice concrete, răscolită de pasiuni și ambiții, prinsă în perpetuă mișcare, vie și colorată.

Spre deosebire de arta grațioasă a Italiei acelei vremi, sau de cea rafinată și convențională a Franței, cea spaniolă pare primitivă, brutală, capabilă de mari cruzimi, dar și de mari gingășii. În ea palpită o îndelungă istorie dramatică și un pronunțat suflu de umanitate. Această preferință pentru valorile omenești pune uneori în umbră efectul artistic. Fantezia, înclinarea spre improvizație și imaginația fecundă a scriitorilor spanioli se îndreaptă spre respectarea fidelă a realității, spre înfrumusețarea ei, dar nu spre mistificare. De aici, originalitatea, vigoarea și expresivitatea neobișnuită a acestei literaturi.

Gigantic prin varietatea genurilor abordate, prin cantitatea și calitatea operelor, unele parțial valorificate și azi, Secolul de Aur spaniol a fost o revărsare genială a vieții în artă. Prețuit, admirat sau ignorat, el a constituit o sursă nesecată pentru multe țări europene.

Cele două tipuri simbolice, don Quijote și don Juan, sculptate în eternitate, au depășit de mult granițele naționale, pentru a se converti în prototipuri universal umane. Metamorfozîndu-se, amplificîndu-și semnificațiile de-a lungul timpului, ele au dobîndit noi contururi în cele mai diverse literaturi: franceză, germană, engleză, italiană, rusă etc. Romanul picaresc a constituit o noutate surprinzătoare pentru englezi, francezi și chiar germani (Fielding, Defoe, Lesage, Grimmelshausen). Satira sa necruțătoare imortaliza Spania veacului al XVII-lea, divizată între opulență și mizerie, între spiritul de aventură și ipocrizia religioasă. Tehnica sa realistă continuă și azi să influențeze romanul modern european și american. Simplitatea și frumusețea poeziei epice tradiționale, Romancero-ul, alături de cultul metaforei, ambele încorporate în teatru, i-au conferit acestuia gradul cel mai înalt de originalitate. Barocul său a cunoscut un larg răsunet european, cu ecouri prelungite.

Naiv și grandios totodată, teatrul veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea viza sublimul și ridicolul în același timp. Lipsit de influențe străine și creat conform gustului, caracterului și defectelor spectatorilor săi, el amintește miracolul grec. Lope, Calderón, Tirso, Alarcon, Guillén de Castro, Moreto, Rojas au prezentat modele remarcabile produse de natura umană, au stîrnit entuziasmul și admirația spectatorilor săi, oferind un material fecund clasicismului francez și romantismului european.

Cidul, Celestina, Lazarillo, don Quijote, Sancho Panza, don Juan, Pedro Crespo, Segismundo și alte personaje care ilustrează virtuți și slăbiciuni ale sufletului omenesc, au pătruns adînc în psihologia maselor. Preluarea acestor tipuri și remodelarea lor în timp și spațiu, alături de continuitatea și circulația unor teme și motive dintr-un gen în altul, sau de la o epocă la alta, constituie o nouă trăsătură proprie literaturii spaniole. Pe baza acestui tradiționalism. Menendez Pidal și-a elaborat așa-numita teorie a „fructelor tîrzii". Referindu-se la originea epopeii, el constată dăinuirea unor vechi genuri medievale în literatura națională, care ajung la maturitate tardiv și dau roade întîrziate. De exemplu, vechile autosacramentale, ce

ating perfecțiunea sub pana lui Calderon; tema arhaică a onoarei, punct nodal al teatrului Secolului de Aur și modernizarea ei în literatura contemporană; reapariția povestirii medievale în proza picarescă; metamorfoza unor personaje ilustre etc. Asupra ultimului punct aș dori să insist ceva mai mult, referindu-mă în special la eroul național spaniol, Cidul, și la înrîurirea exercitată de acesta asupra clasicismului francez.

Epopeea primitivă *Cantar de mio Cid* ni-l înfățișează drept simbol al vitejiei și victoriei repurtate împotriva maurilor, al onoarei și al demnității. Personajul reapare în cronici, balade, în teatrul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, în legendele romanticilor, în eseistica modernă.

Într-un moment de exaltare a spiritului național, a bravurii, cînd Spania aspira la dominație universală, figura Cidului e reînviată de un prieten și discipol al lui Lope de Vega, Guillén de Castro, dramaturg de prestigiu. Printre cele douăzeci și ceva de piese ale sale se află și *Tinerețea Cidului*, inspirată după Romancero. Azi se știe că această lucrare a servit drept model lui Corneille. Dramaturgul francez a împrumutat aproape exclusiv subiectul, personajele, nucleul dramatic și poetic al piesei spaniole, pe care le-a dezvoltat în acord cu gustul și necesitățile societății franceze. Dacă în evul mediu vitejia și curajul Cidului era ceva de la sine înțeles, în clasicism pe prim plan apare conflictul sufletesc al eroilor. Sentimente contrarii ca onoare, pasiune, datorie deșiră personajele. Caractere tari, energice, ele pun mai presus de afecte ideea, voința. Triumful onoarei sau al datoriei concretizează fidelitatea în fața idealului lor de viață, ales în mod deliberat, în acord cu niște principii severe.

Personaje zguduite de aceeași dramă interioară întîlnim și în *Steaua Sevillei*, socotită pînă nu de mult ca aparținînd teatrului lui Lope de Vega. Nu este exclus ca și această lucrare să-i fi fost cunoscută scriitorului francez. Însă scene întregi din drama lui Guillén de Castro sînt reproduse de Corneille în tragedia *Cidul*. Personajele spaniole, patetice și pasionale, exaltate și supuse în fața regalității, a căror înălțime morală țîșnește cu o frumusețe aspră, sălbatică, l-au atras pe dramaturgul francez. Constrîns de reguli și canoane, dar mai ales de mentalitatea și gustul contemporanilor săi, curteni galanți, amici ai conversației și ai speculațiilor, Corneille concentrează acțiunea, gradează intensitatea dramatică, oferind dilemei datorie-iubire o înscenare spectaculoasă, poetică; eleganță, claritate, concizie și sobrietate. Perfecțiunea desăvîrșită pe care o atinge conflictul, sub pana sa, pune în umbră originalul. Corneille transformă marele suflu al umanității spaniole în entități abstracte, ideale. Eroii săi, din sclavi ai onoarei devin sclavi ai datoriei. Iar subiectul stufos al dramaturgului spaniol, totuși dinamic și plin de vigoare, dobîndește astfel universalitate.

Teatrul spaniol, atît de disprețuit de Boileau, considerat barbar prin libertățile și îndrăznelile sale de un spirit subtil ca Voltaire, a exercitat o covîrșitoare influență asupra clasicismului francez. De o fecunditate și o originalitate exemplare, el împrumută teme, subiecte, caractere, situații și chiar fragmente întregi nu numai lui Corneille sau Molière, ci unui șir întreg de scriitori. *Le Cid*, *Le menteur* și *Don Juan* rămîn niște exemple ilustre, ce demonstrează admirabil opoziția dintre două societăți: cea franceză și cea spaniolă, dintre spiritul cavaleresc, artificial dar atrăgător și cel feudal, autentic însă neșlefuit. Alexandre Hardy, Retrou, Théophile Viau, Thomas Corneille, Scaron și alții continuă cu mai puțină strălucire drumul inițiat de maeștrii lor.

Secolul al XVIII-lea intervertește rolurile. Spania va fi acum cea care va copia Franța, fără a produce nimic deosebit. Ea va admira tocmai acele piese ale francezilor care au avut drept model pe spanioli, demonstrînd în mod ideal cum o cultură crește pe baza alteia. Iar Secolul ei de Aur va cădea complet în uitare, pînă cînd va fi din nou descoperit, admirat și preluat de romanticii europeni.

Neglijarea preceptelor de către autorii dramatici spanioli; desfășurarea unor aventuri romanești într-o atmosferă legendară; înfățișarea unor peripeții și contraste dintre cele mai ciudate; exaltarea printre altele a pasiunilor ardente, abundența sinuciderilor, prezența hazardului, a măștilor și duelurilor, a ușilor secrete, a mantilelor negre au fost doar cîteva din

elementele care au atras spiritul febril și neliniștit al romanticilor. Spania era pentru aceștia țara ideală, unde exotismele, izvorîte dintr-un specific local, se iveau la tot pasul. Arta ei respira parfumurile Orientului, luxul și fantezia grădinilor și palatelor Bagdadului, stimulînd imaginația unui secol istovit de prea multă rațiune.

Convietuirea alături de mauri, urmele lăsate de aceștia în civilizație și cultură, prezența unor opere ca *Poema Cidului*, *Celestina*, *Romancero*, *Don Quijote*, teatrul lui Lope și Calderon conțineau numeroase note și elemente romantice. Defectele ingenioase, însă pline de frumusețe, ale teatrului Secolului de Aur erau preferate uscatelor tragicomedii moderne. Prin expresivitatea și bogăția sa el constituia o nesecată mină de aur. Trezind curiozitatea europenilor, acest romantism „avant la lettre", neglijat de spanioli, oferea un vast material, ușor utilizabil.

Romanticii obișnuiau să afirme că școala lor îi unește pe Homer, Dante și Calderon. Ei o preferă pe Ximena Didonei, pe Cid lui Eneas, pe Calderon lui Voltaire și pe Cervantes lui Boileau. Cei germani se inspiră din vechile epopei și din cîntecele populare germane, italiene, spaniole sau engleze. Ei cunosc în profunzime literatura spaniolă, scriu eseuri pline de admirație despre ea și reafirmă tezaurul de artă al Secolului de Aur. Calderon e considerat superior lui Goethe și piesele sale sînt traduse mult. Frații Schlegel reimpun în Europa teatrul Secolului de Aur, din care se va inspira Schiller.

Atrași de descoperirile entuziaste ale nemților, precursorii teatrului romantic francez (Diderot, La Chaussée) revin la comedia spaniolă. Victor Hugo reclamă pentru drama franceză libertățile pieselor spaniole. *Hernani*, *Ruy-Blas* reiau subiecte și mentalități spaniole, văzute cu ochii unui francuz. O Spanie exotică, strident colorată, e prezentă în operele lui Mérimée, Théophile Gauthier, Al. de Musset, Alfred de Vigny etc. Prin negarea ordinei impuse, tipul don Juan e îmbrățișat de mai toți romanticii. Preluat de Molière, de Al. Dumas-père, Musset, Gauthier, Mérimée, el capătă un colorit special la Espronceda, Zorrilla, Pușkin, Lenau etc. și e imortalizat de Mozart și Byron.

Oferind resurse inepuizabile romantismului european, Spania își dezvoltă mai tîrziu propriul său romantism. Conform amintitei teorii a lui Pidal, „romantismul se reîntoarce în Spania": Dar, în mod paradoxal, țara ce oferă subiecte Europei, romantismul european fiind mult îndatorat teatrului Secolului de Aur, își dezvoltă un romantism pitic comparativ cu cel pe care ea îl inspiră, și, fapt interesant, ignoră aproape cu desăvîrșire tezaurul propriu, oferit de teatrul său. Dovedindu-se mai rezervată în fața influențelor străine, ea apelează la resurse proprii, întorcîndu-și nostalgic privirea îndeosebi spre străvechea ei epocă de glorie.

În urma acestei expuneri sumare și cu un caracter extrem de general, Spania ne apare ca o țară ce oferă exemplul unei culturi complexe, în acord deplin cu istoria sa. Ea cunoaște o dezvoltare armonioasă, revenind mereu la valorile sale și renăscînd din propriile comori spirituale. Ca și genurile, motivele, temele sau tipurile literare și epocile ei de glorie cunosc o preluare și o revenire. Secolul ei de Aur modern are rădăcini adînci în timp. El apare altoit pe cele precedente. Dar marele merit al culturii spaniole, cu toată izolarea sa îndelungă, rămîne faptul că pe baza ei au rodit și alte culturi. Ele au devenit celebre, uitîndu-se cu desăvîrșire sursele din care s-au inspirat, acestea fiind în fond neinteresante pentru cititori.

Din cele spuse, rezultă că literatura afirmă o dată în plus emoționanta comunitate de gîndire și simțire ce unește umanitatea dincolo de timp și spațiu. Ea devine o punte sensibilă de legătură între oameni, epoci, continente, țări și climate deosebite. Prin intermediul cuvîntului, idei, sentimente și năzuințe se răspîndesc nestînjenit, întocmai cum circulă seva înăuntrul unui arbore. Romancieri, poeți, dramaturgi de pretutindeni se întîlnesc în gîndurile și aspirațiile lor, uneori coexistînd independent, alteori preluîndu-se reciproc. Și, indiferent de situație, dacă acel grăunte comun e datorat interferențelor sau influențelor, creația literară ajunge să întruchipeze una din cele mai desăvîrșite expresii ale umanității.

MIHAELA HAȘEGANU:

Un exemplu tipic și deosebit de ilustrativ pentru demonstrarea raportului de interdependență între forma națională și forma internațională a curentului literar, concretizată pe de o parte în emigrarea și pe de altă parte în imigrarea unor trăsături și influențe specifice, se poate afla în cadrul literaturii anglo-americane, care beneficiază atît de o limbă comună — avantaj enorm pentru facilitarea circulației literaturii, — cît și de o moștenire literară comună, născută în ambianțe și purtînd pecetea unor tradiții comune. Să ne fie permis să ne ocupăm aici, pe scurt, de acel roman contemporan anglo-american pe care noi îl vom numi *ironic* și de o variantă a lui, pe care o vom numi roman *existențialist-ironic*.

În primul rînd, ce înțelegem prin roman ironic? *Romanul ironic este acel roman în care autorul, nemulțumit de realitate, refuză să ia lucrurile în serios, pentru a nu cădea în patetic. Sentimentul pe care el vrea să îl ascundă sub masca ironiei, este nemulțumirea.* Eroi serioși, care trăiesc într-o lume ilogică, sau eroi neverosimili, care acționează într-o lume aparent normală, populează din abundență romanul anglo-american al secolului XX.

Sub termenul de roman ironic grupăm de asemenea pe cel satiric, grotesc, umoristic, precum și pe cel care aparține genului picaresc. Specificul satirei în acest caz este faptul că aceasta acționează în cadrul inversării raportului bine-rău, în tradiția celebrei *Propuneri modeste*. Grotescul este împins de multe ori pînă la maximum, devenind *umor negru*. Picarescul — respectiv picarescul anglo-american — permite o sferă mai largă de desfășurare a acțiunii, precum și un anumit gen de eroi.

Ironia, satira și picarescul au tradiții bogate în literatura anglo-americană, mergînd pînă în Anglia secolelor XVII și XVIII, cînd și-au scris operele Dryden, Pope, Swift, Fielding, Defoe. Ei au fost primii care au creeat ceea ce critica contemporană numește *heroes of irony — eroi ai ironiei* — personaje ale căror acțiuni ar putea fi luate drept nobile, eroice sau tragice, după caz, dacă circumstanțele și respectiv fundalul pe care se desfășoară aceste acțiuni ar avea proporțiile normale. Neavînd aceste proporții, pînă la grotescul propriu-zis rămîne mai puțin de un pas. Exemplul clasic și cel mai grăitor îl constituie poemul eroi-comic a lui Alexander Pope. Cu mai sus-menționata *Propunere modestă cu privire la copiii irlandezilor săraci*, Swift încearcă cu succes umorul negru. Defoe și Fielding preiau picarescul spaniol și îl îmbogățesc cu satira specifică epocii lor. Romanul *Joseph Andrews* este primul roman englez de „drumul mare"; personajul Joseph Andrews este Candide-ul literaturii engleze.

Verva satirică a clasicilor și iluminiștilor, ironia lor sănătoasă, puternică, pămînteană, nu s-a pierdut de-a lungul secolelor, cu toate că a fost înlocuită pentru un timp cu ironia romantică. Satirizînd aceeași societate, ironia lui Byron are cu totul altă vînă. Dar unii scriitori englezi din prima parte a secolului XX îl moștenesc direct pe Swift și Defoe, romanele lor îmbrăcînd haina burlescului, grotescului, neverosimilului: Hector Hugh Munro, George Norman Douglas și, mai ales, frumosul cinic Evelyn Waugh. Eroii romanelor lui Evelyn Waugh sînt Moll Flanders și Tom Jones transpuși în societatea engleză interbelică și supuși prefacerilor sociale și psihologice ale acestei epoci.

În același timp, dincolo de ocean, America crea ceea ce critica de specialitate avea să numească *existențialismul american*. Așa cum am afirmat și cu altă ocazie, existențialismul american are aceleași rădăcini cu existențialismul european, dar dezvoltîndu-se în condiții social-istorice diferite, are trăsături diferite. Forma specifică în care se manifestă eroul literar existențialist american, deosebit de cel european, este cea de *erou inițiat*, iar întregul roman se numește *roman de inițiere*. Literatura contemporană americană abundă în romane existențialiste de inițiere, de la *La pîndă în lanul de secară* de J. D. Salinger la *Du-te și spune-o pe munte* de James Baldwin.

Dar, acest roman nu este o creație a perioadei post-belice. Primul roman american de inițiere este considerat de către critică a fi *Aventurile lui Huckleberry Finn*. Acest erou — tînăr

care trece printr-o primă încercare, criză, sau experiență existențială va reveni ca un laitmotiv în literatura americană a celei de a doua jumătăți a secolului XIX și primei jumătăți a secolului XX. El este aruncat într-o lume absurdă, unde nu există un adevăr unic, unde experiența primează asupra gîndirii, în care, din cauza limitelor impuse de condiția umană, suferă de angoasă și este împins să se manifeste în special prin acte gratuite.

Existența acestui fel de erou în literatura contemporană americană nu poate să ne mire de fel. Ce pare însă ciudat este că *majoritatea romanelor existențialiste ale Americii de astăzi sînt în același timp și romane ironice*. Astfel, renumitul scriitor post-bellic Saul Bellow ne prezintă *Aventurile lui Augie March* și *Henderson, regele ploilor*, scriitorul de culoare Ralph Ellison face furori cu *Omul invizibil*; Herbert Gold scrie *Omul care nu pricepea*, Jack Kerouac scrie un buchet de romane existențialist-ironice, dintre care cel mai cunoscut este *Pe drum*; realistul Norman Mailer, autorul unui lăudat roman despre război, devine existențialist ironic cu *Coasta Barbară* și *Parcul căprioarelor*; tînărul talentat John Updike își face un renume cu *Fugi, Rabbit*, Flannery O'Connor se joacă cu grotescul în *Sînge rău*, iar *Articolul 22* a lui Joseph Heller este mereu pe lista de Best Sellers. Se poate continua.

În toate aceste romane se prezintă eroi neconformiști și neadaptabili, într-o lume lipsită de logică și sens, eroi anormali — pe care toată lumea se grăbește să îi numească romantici — eroi picarești, într-o goană veșnică, și o veșnică căutare după ceva indefinibil și, de multe ori, inexistent. Ironia cea mare este ironia soartei. Cititorul poate să rîdă pînă la ultima pagină, și apoi să își dea seama că o mare nedreptate a avut loc de-a lungul paginilor cărții, fără să știe exact cînd sau cum poate acea nedreptate să fie îndreptată. *Diferența dintre romanul american existențialist și cel existențialist-ironic rezidă* în comicul de situație, comicul de caracter, dar, mai ales, *în faptul dacă autorul acceptă sau nu să privească lucrurile tragice în mod tragic.* Aceasta este diferența dintre *Aventurile lui Augie March*, de exemplu, și *Ajutorul* lui Bernard Malamud, aceasta este diferența dintre *Omul invizibil* și *Un alt tărîm*, a lui James Baldin. Autorul existențialist spune cititorului: „Aceasta este realitatea tristă; priviți-o!". Autorul existențialist-ironic, spune: „Aceasta este realitate tristă, dar e mai bine să nu vă gîndiți la ea acum, lăsați pe mîine!". *Romanul existențialist ironic este deci acel roman în care autorul, nemulțumit de realitate și disperat de condiția umană, refuză să ia lucrurile în serios, pentru a putea suporta tragedia lor. Sentimentul pe care el vrea să îl ascundă sub masca ironiei este d i s p e r a r e a.* Picarescul îl ajută la aceasta, oferindu-i un prilej de a scăpa de realitate; este interesant de notat că în picarescul contemporan american, călătoria și aventurile se desfășoară pe plan fizic sau numai pe plan spiritual. Un astfel de exemplu este *Herzog* de Saul Bellow.

Ceea ce ni se pare foarte interesant este că aceste romane nu se bazează pe umorul specific american, caracterizat prin celebra „tall tale" — povestea trasă de păr — care nu are alt scop decît minciuna în sine sau distracția receptorului. Ele se bazează pe umorul caustic, uneori neverosimil sau grotesc, caracterizat prin și avînd ca scop satira — umorul specific britanic. *Spiritul lui Swift și Fielding păstrat de scriitorii englezi ai secolului XX, trece prin filieră twainiană împreună cu picarescul la scriitorii contemporani americani.*

Un lucru la fel de interesant și poate și mai grăitor în ceea ce privește circulația internațională a curentelor literare este faptul că și romanul contemporan englez prezintă aceleași caracteristici: *ironia moștenită de la autohtoni și existențialismul american.* William Cooper, John Wain, Kingley Amis, Keith Waterhouse, Iris Murdoch etc. scriu romane existențialiste, picarești, ironice. Eroul inițiat, pînă în deceniul al șaselea exclusiv american, apare și aici.

Care este diferența dintre un erou a lui Evelyn Waugh și unul a lui John Wain, de exemplu? Situații asemănătoare, probleme asemănătoare, același gen de umor. Dacă însă eroii din *Un pumn de țărînă* sînt aruncați într-o societate inobilă *pentru a li se măsura acțiunile și reacțiile după niște valori umane*, în virtutea cărora cititorul nu poate decît să îi condamne, eroii din *Grăbește-te spre decădere* analizați în cadrul aceleiași societăți, satirizate și aici, *sînt*

însă achitați de orice fel de vină și responsabilitate, lumea în care se mișcă ei fiind o lume absurdă și lipsită de valori — lumea existențialistă.

Un foarte interesant fenomen este *apariția în Anglia a romanelor existențialiste de tip american — neironice*. Preferarea acestui gen de roman celui realist clasic, de către un autor ca Graham Green, de exemplu, cînd acesta scrie *Comedianții* indică influența acestui gen în literatura engleză contemporană.

Este de bănuit, dacă ni se permite o anticipare, că romanul existențialist de gen american, cu eroii săi originali, nemulțumiți, gata de orice acțiune gratuită și fundamental inocenți, va fi găsit și în alte literaturi europene în forma sa pură sau ironică.

În zilele de astăzi, literatura este din ce în ce mai puțin un act personal și îngust național — ea încearcă și trebuie să afirme umanitatea omului de pretutindeni.

LIVIU BIRĂIESCU:

Aș dori să-mi exprim cîteva păreri în legătură cu unele comunicări pe care le-am ascultat astăzi. Mai întîi, însă, vă rog să-mi permiteți să îmi manifest mulțumirea față de fericita inițiativă a Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", nu numai de a organiza această consfătuire de literatură comparată, ci de a invita la lucrările ei persoane din afara institutului și chiar din provincie. Cum mă aflu printre aceștia din urmă, posibilitatea de a participa la această sesiune, care se anunță, de pe acum, interesantă și utilă, e un prilej de a-mi îmbogăți cunoștințele.

În ceea ce privește comunicările, aș dori să mă opresc, mai pe îndelete, asupra primei comunicări, mai de grabă un referat amplu, comunicarea profesorului Liviu Rusu privind: *Contribuția literaturilor naționale la formarea curentelor literare internaționale*. Din mai multe puncte de vedere consider această comunicare deosebit de prețioasă. Întîi, pentru că ea impune o perspectivă metodologică asupra tratării problemelor cheie în literatura comparată; apoi, pentru că această perspectivă metodologică se raportează la o problematică filozofică. Necesitatea abordării problemelor dintr-un astfel de unghi de vedere a fost subliniată, recent, în literatura comparată și în compendiumul lui Claude Pichois și Andrée Rousseau, *La littérature comparée*, Armand Colin, 1967. Dar, în timp ce, în amintita scriere, problema este enunțată și rămîne la datele ei generale, comunicarea profesorului Liviu Rusu ne dă un exemplu concret de avantajele unei metodologii a literaturii comparate, metodologie care își găsește punctul de plecare în postulate privind viața proprie a fenomenului literar. Comunicarea este astfel un exemplu, aceasta este a treia și poate cea mai importantă caracteristică a comunicării, unui efort de a gîndi personal și original asupra uneia din problemele de căpetenie ale literaturii comparate: problema curentelor literare.

Foarte interesant este punctul de plecare al comunicării. Problema curentelor literare depășește, fără să nege, prespectiva istorică. Curentele literare, geneza curentelor literare, este explicată de către prof. Liviu Rusu, prin poziția pe care o adoptă eul creator al scriitorului în fața realității: Liviu Rusu subliniază aspectele multiple ale acestei realități și, îndeosebi, realitatea socială. Curentele literare devin astfel o explicitare a raportului care există între literatură și viață, iar ponderea atitudinii eului creator al scriitorului determină poziția pe care o ia scriitorul față de realitate și, deci, integrarea lui într-un curent literar sau în altul. Exemplele date în comunicare în legătură cu captarea realității în cadrul curentului romantic sau realist au adus astfel și un material concret și istoric în sprijinul schiței teoretice cuprinsă în comunicare.

Un efort evident spre adoptarea unei atitudini personale, a demonstrației cu argumente deloc neglijabile, cred că poate fi observat și în comunicarea prof. I. C. Chițimia, *Umanism occidental și umanism sud-est european*. Interesul comunicării e accentuat, după părerea mea,

cu osebire de perspectiva pe care înțelege să o adopte prof. Chițimia în fața conceptului și a înțelesurilor conceptului de umanism. Astfel, afirmă profesorul Chițimia, ar exista, în sud-estul Europei, spre deosebire de umanismul cărturăresc din Occident, un *umanism popular*. Acest umanism s-a răspîndit cu osebire prin anumite forme de cultură populară, cărțile apocrife, cronografiile, influența bogomilismului. Acest punct de vedere este deosebit de interesant și, firește, toate articulațiile sale nu pot fi amintite, și cu atît mai puțin argumentate, în timpul circumscris sever al unei comunicări. În ceea ce privește influența acestui umanism popular în cultura română, s-ar dovedi astfel, prezența, în această cultură prin filiera culturii bizantine, a umanismului, mult mai de timpuriu decît influența umanismului apusean, influență care, după cum bine se știe, e mai tardivă.

Problema ridică, totuși, cîteva semne de întrebare. Prima chestiune (și cea mai importantă) privește sensurile noțiunii de *umanism*. Poate cîștiga această vocabulă înțelesuri mai largi decît acelea care sînt cele tradiționale, stabilite printr-o geneză și o evoluție istorică? A doua chestiune derivă din cea dintîi. Se poate vorbi oare de un *umanism popular* atunci cînd noțiunea de umanism și-a rotunjit conținutul, în epoca modernă, tocmai ca o manifestare a unui umanism cărturăresc astfel cum a apărut inițial în Renașterea italiană? Oricum, cred că prin punctele noi de vedere puse în discuție, sau implicate, în comunicarea prof. Chițimia, se deschid perspective inedite în aprecierea umanismului în sud-estul european.

Pe lîngă comunicările audiate, unele mici referate prezentate în cadrul consfătuirii, de către tineri cercetători ai Institutului, au oferit puncte de plecare pentru discuții rodnice. Aș dori să mă opresc asupra unui singur referat. Este vorba de un referat privind proza existențialistă din S.U.A. Sînt amintiți, între reprezentanții acestui „existențialism" american : Salinger, Keroac, Below. Nu știu dacă în tratatele de istorie a literaturii americane o astfel de încadrare este amintită ; se prea poate ca ea să existe, dar, atunci, cred, termenul de existențialism este întrebuințat într-un sens extensiv și abuziv. Căci nu se poate detecta, în cărțile scriitorilor adineaori amintiți, nici influența existențialismului literar francez (J. P. Sartre și Simone de Beauvoir) și nici coordonatele mai generale ale existențialismului filozofic. Însingurarea eroilor lui Salinger sau Below, în societatea în care trăiesc, este o coordonată comună multor scriitori și ea nu este îndestulătoare, după părerea mea, pentru a integra pe prozatorii amintiți adineaori într-un curent existențialist american.

I. C. CHIȚIMIA:

Ne-am obișnuit să considerăm mișcările și curentele literare așa cum au fost văzute pînă acum, dar nici un curent literar n-a fost imitat întocmai, ci eventualul lui impuls a dus la alt tablou literar, datorită substratului cultural-local. Acest aspect e astăzi tot mai mult aprofundat. Pe de altă parte, s-au născut independent forme de cultură și literatură, pornind de la condiții istorice similare. Formele de cultură medievală au linii comune, fără să fie vorba întotdeauna de împrumuturi. Desprinderea de cultura medievală mistică și înclinarea spre o cultură laică are loc în Europa Occidentală prin formele de umanism arhicunoscute, dar Europa Orientală n-a stagnat, ci s-au ivit și aci tendințe tot mai accentuate de cultură laică, în forme de un umanism local, bazat pe condiții istorice date și fără impulsul Occidentului, mai ales că este de luat în considerație moștenirea bizantină.

Există aci un umanism popular, de substrat, care scapă filierei clasice (greco-romane). Ar fi interesant chiar de studiat cum a pătruns filiera bizantină în umanismul occidental. Prin aceasta se schimbă viziunea asupra umanismului.

În ceea ce privește bogomilismul, n-am afirmat că el ar reprezenta un umanism. El a fost o mișcare antireligioasă și antifeudală care a ajutat la zdruncinarea societății feudale și a bisericii. Bogomilismul a ajutat la valorificarea culturală a literaturii populare : de exemplu, colindul laic, bocetul.

Umanismul înseamnă o descătușare de ideologia scolastică a evului mediu. El nu a existat doar în Apus, prin scrieri în limba latină, ci și în Răsărit, în scrieri în limba slavonă. Se pot distinge mai multe tipuri de umanism; ele pot lua forme ce pregătesc terenul literaturii populare. Există prin urmare opere cu caracter laic și cu valori umaniste și în Răsărit. De exemplu, istoriografia de tip umanist, literatura parenetică cu originea în Bizanț, literatura de origine orientală, romane populare laice și bogata literatură apocrifă.

Dacă ținem seama și de elementele de pictură și arhitectură cu elemente specifice de veche origine, atunci perspectivele și dimensiunile umanismului cresc.

Z. DUMITRESCU-BUȘULENGA

Prof. Chițimia a vorbit despre bocete în literatura răsăriteană. Există bocete și în literatura provensală și italiană: *lamento*. De asemenea, există o *Cantilène de Sainte Eulalie*.

În ceea ce privește intervenția Medeei Freiberg despre clasicismul spaniol, este bine ca autoarea să revadă folosirea termenilor de critică literară.

I. C. CHIȚIMIA

Lamenti și *voceri* (mai ales în Corsica) au un caracter deosebit de bocetele improvizate românești, bulgărești, rusești etc. și nici n-au avut vreodată difuziunea celor din răsăritul Europei. *La Cantilène de Sainte Eulalie* e o prelucrare a unui scriitor, nu intră în rîndul creațiilor propriu-zis folclorice.

STAN VELEA

Informațiile expuse de Dan Lăzărescu sînt, indiscutabil, de luat în seamă în planul istorico-literar. Fără a-și păstra valabilitatea în privința activității social-politice a lui A. Mickiewicz, care a luptat și după 1843 pentru aceleași idealuri și cu aceleași mijloace ca și mai înainte, afirmația ar putea constitui o perspectivă de apreciere a creației artistice elaborată după această dată, 1843, or, se știe că sub acest raport poetul a tăcut. În comunicarea noastră ne-am referit la operele scrise înainte.

AL. DIMA

Comunicările și intervențiile din această dimineață au fost interesante și, mai ales, au prezentat puncte de vedere noi. Problema curentelor literare, pe care am pus-o în discuția acestei sesiuni, constituie una din preocupările cele mai recente al literaturii comparate, după cum a dovedit-o și colocviul din noiembrie 1971 de la Budapesta. Comunicările ce au fost înfățișate pînă acum au exprimat atît erudiția cît și interpretarea originală a vorbitorilor. Substanțiale s-au arătat și intervențiile mai sus reproduse.

ILEANA VERZEA

Renașterea romantică engleză a radiat în planul contemporaneității europene mai puțin prin culmi ale desăvîrșirii artistice — S. T. Coleridge sau J. Keats — ci, în primul rînd, prin W. Scott și G. G. Byron, autori înzestrați cu atribute necesare „importului" literar. Pe de o

parte, un grad sporit de accesibilitate a operei, care traduce caracterul extrovertit al creației autorilor în comparație cu ceilalți doi poeți amintiți, și, pe de altă parte, ecoul imediat și bine conturat al contemporaneității în operă, semn al unei afinități profunde între sensibilitatea scriitorilor și cea a unei audiențe largi.

Din întinsa sa creație, care cuprinde și poezie și teatru, contribuția lui Scott la literatura europeană este romanul istoric, specie al cărei părinte este considerat și ale cărui calități: culoare locală, minuție de anticar, anecdotică captivantă, sens al dinamismului istoric, au făcut ca slăbiciunile: inconsistența personajelor, lipsa motivației etice, defecte de compoziție, să pălească în fața contemporanilor. Romanele lui Scott au răspuns unor imperative ale epocii: preocuparea pentru descoperirea fondului național, în speță folclorul, explorarea evului mediu, formarea unei viziuni istorice de ansamblu și, totodată, unor exigențe de gust, împletirea misterului cu documentul istoric, detaliul care îi conferă autenticitate, exotism diacronic, exaltare patriotică. Influența lui Scott depășește sfera ficțiunii și dă coloratura specific romantică viziunii generale asupra istoriei la unii specialiști ca Michelet, Quinet, Thierry. Tradus și imitat, romanul lui Scott a generat un adevărat curent al epicii romantice istorice în proză — de la nume bine cunoscute, Hugo, Manzoni, Mickiewicz, Sienkiewicz, Pușkin, pînă la nume mai puțin celebre, Grundtvig, Jósika, Jurciç, Štritar etc., iar în țările române, în special Odobescu și Hasdeu.

Marea faimă și influența lui Byron se datorează, pe lîngă atributele comune cu Scott, fascinației pe care personalitatea poetului, atingînd dimensiuni de mit, a exercitat-o în ambianța europeană a epocii. Goethe îl aprecia cu deosebire (și nu pentru că, așa cum va susține Swinburne, unul din detractorii operei lui Byron, cel mai mare poet al Germaniei era cel mai slab critic din lume), Napoleon îl citea întotdeauna cu plăcere, Mazzini afirma că Byron a dat poeziei engleze rol european, purtînd geniul Angliei în pelerinaj prin Europa, George Sand îl considera întruchiparea spiritului romantic al secolului al XIX-lea. „Ce a însemnat la sfîrșitul secolului precedent romanul lui Rousseau și *Confesiunile* sale, poemele ossianice, *Werther* al lui Goethe... au însemnat poemele lui Byron, cu mai multă strălucire și îndrăzneală, pentru generațiile romantice începînd cu anul 1815" [1].

Dar Europei contemporane i-l prezintă pe Byron dezabuzatul Childe Harold, eroul primelor două cînturi ale unui poem care îl face pe autor erou peste noapte. De aceea, pentru mulți contemporani de pe continent, în special, Byron se confundă cu Harold: bolnav de același incurabil spleen, sătul de tribulații sentimentale, sofisticat, dar încă entuziast, cinic și, totuși, generos, pelerin singuratic, dar animat de idealuri umanitare. Și, într-o anumită măsură, măsura în care Byron — dandy al saloanelor londoneze și reprezentant în camera lorzilor, călător amator de exotic și iconoclast rebel — afișa cu ostentație o poză în mare parte confecționată, menită să-i disimuleze deliberat sau inconștient un conflict psihic, contemporanii nu greșeau. Byron, în ipostaza Childe Harold, devine un prototip romantic: melancolicul blazat, în căutarea păcii sufletești, prototip pe care Europa îl cunoscuse prin Werther și René, dar căruia coloratura protestatară, exaltarea sentimentelor libertății individuale și naționale, fascinația meleagurilor mai puțin cunoscute, exotismul cu rol compensator din poemul englez, alături de alte elemente, nici ele noi, îi conferă un caracter specific.

Curînd, însă, același public cunoaște o altă variantă a prototipului byronian: rebelul misterios și demoniac, eroul cu „o singură virtute și o mie de crime" din poemele orientale *Ghiaurul*, *Mireasa din Abydos*, *Corsarul* și *Lara*. Misterios, sumbru, nobil proscris, mizantrop și mărinimos în dimensiuni cosmice, pătimaș, crud, implacabil, urînd și iubind la modul paroxistic, tiran și răzvrătit împotriva tiraniei, descendent din Zeluco sau romanele gotice, eroul byronian dinamic poartă trăsături contradictorii, în care generația poetului găsește atribute consonante, deși mirajul identității erou — autor se estompează.

---

[1] P. Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, 1948 p. 274.

În figura lui Manfred, stăpîn al forțelor oculte, autorul unui hybris, un Faust nedesăvîrșit, publicul vede un Byron damnat, care își destăinuie secretul fatal.

Aflîndu-și corespondențe în unele mutații psihologice — spirit național, mitul eroului, dilatarea individualismului și vieții emoționale — provocate de condițiile isorico-sociale create de revoluția franceză și de războaiele napoleoniene, în primul rînd, actul literar al poemelor byroniene de tinerețe se generalizează în proporții extranaționale, dînd naștere unei stări de spirit, unei mode, unui fenomen : byronismul, „o sinteză în care se topesc majoritatea elementelor gîndirii și visului pe care secolul al XVIII-lea le-a lăsat moștenire secolului al XIX-lea" [2].

Un creuzet de influențe — melancolia septentrională a lui *Ossian*, meditația în tenebre asupra morții la Young și Gray, misterul și groaza din romanul gotic, fascinația orientului la Beckford, exaltarea lirică a lui Rousseau, boala universală la Chateaubriand și Goethe — byronismul, produs multivalent, este parte componentă a romantismului universal. Noutatea sintetică și fascinația byronismului constă în hipertrofia sentimentelor extreme, obsesia problemelor capitale, aspirație cosmică, amestec de elemente contradictorii, atmosfera compusă din vag și mister, un decor pe măsura sentimentelor eroilor.

Byron a descoperit, în aceste prime poeme, o formulă literară pe gustul publicului, pe care o va exploata conștient pînă la plecarea definitivă din Anglia, abandonînd-o în anii maturității ca pe o haină uzată, îmbătrînită, renegîndu-și aproape aceste poeme pe care le va considera, pe de o parte, o concesie făcută cerințelor publicului și, pe de altă parte, un test asupra exigențelor de gust.

Byronismul este, așadar, o proiecție incompletă, cu amplificare pe plan european a părții celei mai caduce a operei lui Byron, dominată de juvenilitate de frondă, de exaltare egocentrică și suspectă de cabotinism.

Byron invadează Europa prin Franța, începînd din 1818, cînd apare prima traducere a lui Amédée Pichot, de care poetul se lamenta adesea în scrisori. În Franța influența lui Byron se exercită direct asupra lui Lamartine și Musset, și a unui întreg curent de poeți dandy sau macabri : byronismul pierde teren în Franța prin 1835 (Vezi E. Estève, *Byron et le romantisme français, op. cit.*). În Spania, deși o primă traducere apare încă din 1818, byronismul atinge apogeul între 1826 și 1837, printre cei mai de seamă admiratori și adepți fiind Manuel de Cabanyes și Espronceda (vezi Ph. Churhman, *The Beginnings of Byronism in Spain*, menționat în E. A. Peers, *Historia del movimiento romantico español*, Madrid, 1954.) Byronismul cucerește apoi Portugalia, Italia (vezi V. G. Muoni, *La fama del Byron e il Byronismo in Italia*, Milano, 1903), Germania (vezi, G. Drobsal, *Lord Byron in Deutschland*, Zwittau, 1911), țările nordice, statele din centrul Europei, influențîndu-i pe Mickiewicz, Slovacki, Prešern, Sladkovic, Halek, Madach etc., Rusia prin Lermontov și Pușkin. În țările române, începînd cu C. A. Rosetti, care traduce direct din engleză *Manfred* în 1843 și cu I. H. Rădulescu, moda byronizantă îi atrage pe Bolintineanu, Grandea, Sihleanu, R. Ionescu, C. Oeconomu etc.

Byronismul — romantism demoniac rebel, spectaculos și grandilocvent — are toate atributele unei mode : cucerește prin șoc, place, atrage, se multiplică, se perimează. Byronismul dispare ca fenomen literar atunci cînd eroul se demitizează și cînd „triumful democrației politice face posibilă și necesară acțiunea de grup" [3].

Byron se detașează de byronismul de amplă filiație pe care l-a generat, urmînd profunda sa înclinație spre satiră, moștenită de la secolul augustan. Recrudescențele „byroniene" din opera sa de maturitate — *Cain* sau *Insula* — sînt dublate de sensuri etico-filozofice pro-

---

[2] E. Estève, *Byron et le romantisme français*, Paris, 1929, p. 38.

[3] J. Barzun, *The Energies of Art*, New York, 1957, p. 56.

funde, care îl leagă, pe de o parte, de un titanism luciferic superior, în tradiția lui Milton, și, pe de altă parte, de un ideal de libertate individuală niciodată trădat.

Marea realizare artistică a lui Byron este, însă, satira, satira cu implicații politice imediate, *Viziunea Judecății de apoi*, viziunea satirică asupra întregii omeniri, *Don Juan*, continuare a unei vine satirice și sentimental-ironice din literatura engleză, care prefigurează direcții în ironia modernă.

Aici se află, de fapt, paradoxul lui Byron : cratorul byronismului — parte integrantă a romantismului — marea contribuție universală a lui Byron nu este byronismul, pe care poetul îl refuză în creația sa de valoare, ci amplul poem satiric-realist, după cum adevăratul Byron este nu sofisticatul monden sau melancolicul tainic, ci luptătorul activ pentru cauza umanității.

IULIUS CZEHI:

Dacă am avea aici o tablă neagră, aș termina în cinci minute. Sînt pus în situația de a vă expune acest model verbal, ceea ce duce foarte ușor la verbalism. Cred că am urmat prea departe preceptul lui Cehov care spunea că un scriitor nu este obligat întotdeauna să dea răspunsuri, este suficient să ridice probleme interesante și juste. Or, știința, chiar și o știință așa de puțin riguroasă ca filologia și ramura ei literară, ar trebui să dea mai multe răspunsuri la întrebările puse de alții. Astăzi, știința foarte bătrînă și foarte nouă a comparatismului a mers tot pe linia întrebărilor. Poate cu excepția referatelor tov. Papu și a tov. prof. Chițimia, unde s-au schițat răspunsuri, și, desigur, cu excepția colegului Bucur, care a dat o sinteză interesantă, frumoasă, despre o concepție posibilă.

Nu voi da răspunsuri, însă voi adăuga la întrebările noastre încă o serie de întrebări nu imaginate sau născocite de mine. Aceste întrebări sînt de vreo zece ani în circulație, însă soluții nu prea sînt pînă acum ; aici, pare-mi-se tot în ultimul referat, s-a amintit un mare dispărut și un mare absent, care ar fi putut să ne ajute în problema aceasta : Vianu.

Mă întreb dacă putem să ne mulțumim cu conceptul de națiune, de european, de universal sau operă-scriitor, sau operă-individual, opere ale unei epoci și în această epocă diferite curente? Dacă nu este cazul să trecem practic la introducerea unui *Vermittlung* între național și european, regional sau universal, pe care avem obișnuința de a-l împărți în două : Europa care a adus toate și restul care a primit. Dacă nu este cazul să considerăm ceva mai concret acest universal și rolul nostru foarte frumos, foarte înalt să fie numai un rol și nu un imperialism cultural-artistic.

Deci aș propune să reflectăm asupra fenomenului regional în această Europă care este așa de bogată în regiuni caracteristice, iar noi, aici — în răsăritul Europei, în mijlocul Europei, în sud-estul Europei, în estul Europei, căci și aici sînt o serie de subregiuni — ne-am aflat întotdeauna și pe drumul oștilor, dar și pe drumul marilor idei. Și pare-mi-se că specificul nostru comun aici este, această pecete care ne-a fost impusă citeodată din afară, dar la care am contribuit și noi destul de mult. Această Europă care, de fapt, nu este decît un mic apendice al imensului continent euro-asiatic, are și ea o serie de continente și poate și universale. Orice cultură națională sîntem hotărîți s-o considerăm ca un univers cu iradiații, cu contacte. Și, în special, se pare că acest adevăr este impus de două teorii, de două concepții foarte moderne : marxismul și structuralismul, de altfel opuse.

Aș vrea să vă asigur că avem și noi regretele noastre. Între altele, de a vedea atîtea probleme, la care unii dintre noi nu vom participa la rezolvarea lor definitivă, dar nu aceasta este important, fiindcă aceasta nici nu este sarcina noastră, sarcina noastră nu este de a ajunge undeva, ci de a nu ne opri, de a nu sta în loc și de a înainta mereu.

LIVIU RUSU:

Îmi revine mie sarcina să arunc o privire asupra expunerilor de pînă acum, să încerc pe scurt o sinteză a lor.

Comunicările de după masă au confirmat linia începută înainte de masă, în ce privește marea bogăție de idei în această problemă care a fost în programul de astăzi, și anume raportul între național și internațional. Dacă încerc să refac linia esențială, linia substanțială a diferitelor comunicări și să găsesc un numitor comun, am impresia că se desprinde o idee foarte veche, care este caracteristică străduințelor din istoria spiritului omenesc, și anume acest raport pus de multă vreme între general și particular. Este vorba despre marele raport dialectic inerent însăși vieții, care raport între general și particular își găsește expresia și mai lapidară și mai plină de sens în expresia raportului dintre necesitate și libertate. Omul este legat de anumite lucruri, dar în sensul acestor legăminte caută să depășească aceste limitări ale lui, caută imperiul libertății, care se manifestă de fapt, cu adevărat, în creație.

Acest raport între național și internațional în domeniul curentelor literare socotesc că au găsit un teren foarte fecund de exemplificare în toate referatele de după masă. Vă rog să mă iertați dacă le consider foarte subiectiv. În definitiv, fiecare avem judecățile noastre. Vreau să reafirm o idee exprimată de prof. Czehi, anume aceea, potrivit căreia se pun necontenit mari probleme și aceasta este mai important. Soluție definitivă în nici un domeniu nu vom găsi. Ceea ce este important atît în legătură cu expunerile noastre de astăzi, și în general cu orice fel de consfătuire, simpozion, congres — îl putem numi cum vrem — este să punem probleme, să vedem cum se pun problemele, și acestea să ne dea imbold pentru a merge înainte, cum spunea prof. Czehi. Și în legătură cu aceasta aș aminti vorba celebră a lui Gessner : „Dacă Dumnezeu mi-ar da gata-n mîini adevărul, l-aș refuza, prefer drumul spinos în căutarea lui".

Ceea ce am găsit prețios în referatele de după masă este bogăția de material și bogăția de idei care, în ceea ce mă privește, îmi confirmă anumite gînduri care mă frămîntă, dar îmi trezesc și anumite îndoieli, în ceea ce privește propriile mele gînduri, silindu-mă să le revizuiesc. Și cred că toți ne-am ales cu astfel de imbolduri, fie de a accepta pur și simplu anumite idei care s-au exprimat, fie de a ne revizui gînduri proprii.

De exemplu, expunerea prof. Ion Zamfirescu ne-a introdus, cu predilecție, în lumea unui domeniu care se ocupă de evul mediu, elementele care există acolo în ceea ce privește rădăcinile naționale care duc apoi la universalitate.

Sau, dacă trecem la expunerea tov. Edgar Papu, a cuprins așa de multe idei care m-au pus pe gînduri, iarăși în sensul nu de a le refuza, ci, dimpotrivă, de a le accepta și de a-mi pune probleme. Probleme așa de frumos accentuate și care păreau puțin paradoxale, de exemplu, ideea după care în evoluția cronologică a literaturilor, în măsura în care apăreau treptat creatorii mari, ei apăreau desfăcîndu-se de anumite mituri. Poeții noștri post-eminescieni nu au făcut un mit din Eminescu, în sensul de a-l accepta. Aceia care au căutat să facă eminescianism au ajuns la un epigonism searbăd. Au reafirmat o anumită vină de originalitate pe care a avut-o Eminescu însuși.

Să reamintesc o vorbă a lui Baudelaire în aceeași direcție, care confirmă cele spuse de prof. Papu. Fiind întrebat, pe cînd milita pentru un fel nou de poezie, cum înțelege să scrie poezie, el a răspuns : „Oricum, numai ca Victor Hugo nu !" Același lucru în ce privește raportul între epigonismul eminescian și acei poeți care s-au ivit după el și, depășind epigonismul, ne dau posibilitatea să descifrăm la ei anumite idei ce îl continuă pe Eminescu în sens propriu, nu în sens eminescian.

Cîte nu s-ar putea discuta în această direcție și mă bucur că prof. Papu mi-a stîrnit o mulțime de idei.

M. Novicov, cu dinamismul său plăcut, într-adevăr, consider că a spus lucruri substanțiale în ceea ce privește realismul, pentru a depăși acea unilateralizare a conceptului ;

ca bun cunoscător al literaturii ruse, a avut darul să ne arate acele date reale care arată cum acest curent al realismului nu implică strîmtimea care adesea i se atribuie; e adevărată observația că cei ce consideră că Tolstoi și Balzac nu au avut imaginație comit o adevărată impietate.

Și cu aceasta fac legătura cu expunerea așa de frumoasă a lui Marin Bucur, care a încercat se descifreze anumite sinonimii în diferitele curente. Această bogăție de imaginație a lui Tolstoi și Balzac într-adevăr îi înrudește fundamental cu ceea ce este mai bun, mai sănătos în romantism.

În această direcție de idei parcă s-ar fi vorbit prea mult, dar nu este așa; în această direcție duce firul mai departe M. Bucur, arătînd multe aspecte ale problemei, cum în diferitele curente se regăsesc în germene sau dezvoltate trăsăturile specifice ale altor curente și că deci, în general, spiritualitatea omenească nu se dezvoltă într-un făgaș strîmt, el iradiază, depășește acea continuitate, limitele se amestecă unele cu altele și tocmai prin această depășire caută necontenit să ducă la o eflorescență nouă în domeniul creației literare și în domeniul creației spirituale în general. Cam în felul acesta am încercat să fac o sinteză între diferitele expuneri de astăzi care, venind din diferite direcții, totuși converg necontenit spre același punct central, care ne arată marea fecunditate a acestei problematici pe care o formează diferitele curente literare, care curente niciodată nu sînt unilaterale, căci există, necontenit anumite drumuri bătătorite cu necesități izvorîte din imboldurile autentice ale realității, ale vieții, ale năzuințelor omenești, pentru ca să se ajungă la o matcă sau alta, dar matcă nu în sensul de linie izolată, ci în sensul unui flux cu unde foarte variate, care apar, care dispar, dar care de fapt formează anumite permanențe.

ASPECTE SPECIFICE ROMÂNEȘTI ALE CURENTELOR LITERARE INTERNAȚIONALE

AL. DIMA

Ținînd seama de cercetările teoretice și aplicative cu privire la comparatismul mondial, de țelurile pe care și le-a propus în ultimele decenii, de diferite tendințe de sistematizare ale domeniului și în baza propriei noastre concepții expuse în *Principii de literatură comparată* (1969), problematica disciplinei noastre se poate divide în trei sectoare și anume: *studiul relațiilor directe dintre literaturile naționale* (prin influențe și izvoare), *studiul paralelismelor* (analogii, similitudini, concordanțe etc). fără a fi determinate de contactele de care vorbeam, și *studiul caracterelor diferențiale ale literaturii naționale* în contextul lor european sau universal. Cele dintîi două sectoare aduc contribuții de seamă la închegarea unui tablou general al literaturii mondiale, tablou care apropie literaturile naționale între ele, tinzînd a construi o vastă unitate, cel puțin relativă, a creației artistice universale. Cel de-al treilea sector, cel care cercetează caracterele diferențiale ale literaturii naționale, pune accentul pe varietatea dinlăuntrul tabloului general, fără ca aceasta să surpe unitatea de care vorbeam. După cum se știe, de altfel, specificul național al fenomenelor literare nu le izolează, în fond, de aria universalității, din moment ce aceasta se clădește tocmai pe aspectele diferențiale. O exemplificație limpede a acestei situații ne-o înfățișează tocmai cercetarea curentelor literare europene care alcătuiesc a doua temă principală a consfătuirii noastre comparatiste.

Față de problematica generală a curentelor literare europene, s-au emis două teze în contradicție. Una dintre ele, am spune, e străveche și tradițională și, după aceasta, curentele internaționale inundă, ca niște valuri, toate literaturile naționale, tinzînd a le uniformiza. Concepția stăruia de pe vremea romantismului, de la Fr. Schlegel și Hegel, și s-a extins în istoriografia literară germană — după cum se știe — la Ricarda Huch, la Oskar Walzel, la Friedrich Strich, în cea franceză pînă la Gustave Lanson și Albert Thibaudet. René Wellek însuși vorbește de curente „paneuropene" și citează, ca exemplu, romantismul. „Asociația interna-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 97–106, BUCUREȘTI, 1972

ţională de literatură comparată" s-a ocupat, ea însăşi, la congresul ei din Belgrad, de laturile internaţionale ale curentelor literare, fără însă să se oprească numai la acestea.

Teza opusă, antiteza, susţine — dimpotrivă — că ideea de curent literar european e o abstracţie, o expresie nominalistă şi că, în realitate, nu există curente literare în genere, ci doar curente literare naţionale. Cercetătorul american A. O. Lovejoy constată, de pildă, că „romantismul unei ţări oarecare are foarte puţine trăsături comune cu romantismul altor ţări". O înclinaţie de acest fel o dezvăluie şi criticul francez Gaëtan Picon. S-ar părea — după o astfel de concepţie — că un studiu realist nu descoperă decît curente literare concrete, naţionale, un clasicism francez, german sau rus, un luminism englez, francez sau german, un romantism german, englez, francez, rus etc.

Este evident că nici una din aceste teze radicale nu poate fi acceptată odată ce oricare istoric identifică deopotrivă, cu prilejul descrierii curentelor, trăsături comune între diferite literaturi naţionale, dar şi diferenţieri vădite, de la caz la caz.

În general, cercetarea comparatistă s-a îndreptat pînă acum, în mod predominant, spre aspectele internaţionale ale curentelor literare şi credem că a devenit, de acum, necesar să dăm cuvîntul şi aspectelor diferenţiale, de fapt şi ele părţi constitutive ale curentelor literare europene. Sesiunea noastră ştiinţifică şi-a propus, de aceea, să aducă unele contribuţii tocmai în această direcţie. O astfel de orientare nu are, firește, nimic comun cu vreo tendinţă naţionalistă de felul celei pe care o combate René Wellek — cu drept cuvînt — atunci cînd vorbeşte de înclinarea unor naţiuni de a aduna cît mai multe merite în ce priveşte rolul lor de a exercita influenţe cît mai largi asupra altora, ceea ce dezvăluie — spune învăţatul american — un adevărat „expansionism cultural". Aici e însă vorba doar de constatări sociologice şi estetice realiste, care nu pot trece peste diferenţierile literaturilor particulare. Acestea nu sînt determinate prin studii intrinseci, prin analize metafizice în sine, ci numai — ca în toate cazurile — prin aplicaţiile metodei comparatiste, ceea ce demonstrează încă o dată superioritatea acesteia faţă de procedeele descriptive localizate în interiorul izolat al aspectelor naţionale.

★

O prezentare de ansamblu, ca aceasta, a aspectelor specific româneşti ale curentelor literare europene solicită o tratare din două perspective: una care priveşte *procesul istoric* ca atare, adică, în cazul de faţă, datele aproximative ale apariţiei, duratei, dezvoltării şi sfîrşitului curentelor în cadrul literaturilor naţionale în raport cu celelelate literaturi firește, cu explicarea determinantelor respective, — cealaltă priveşte *conţinutul specific* sau relativ specific al curentelor literare europene în cadrul literaturilor naţionale, considerat şi acesta — se înţelege — în mod comparatist.

Dar înainte de a trece la dezvoltarea acestor perspective, e necesar să observăm că o primă formă a sepecificităţii constă în faptul că literatura română înregistrează, pe lîngă curentele literare internaţionale, pe lîngă Renaştere şi umanism, luminism, preromantism şi romantism, diferite modalităţi ale realismului, parnasianism, simbolism şi alte curente moderniste şi de avangardă — şi curente care-i aparţin exclusiv sau,

cel puțin, în mod parțial. Vom cita astfel pașoptismul, care nu trebuie confundat cu romantismul pur și simplu și care se desfășoară, din punct de vedere cultural, în paralelă cel mult cu unele popoare învecinate, cu sîrbii, cu ungurii, cu polonii etc. Din păcate nu posedăm încă studii temeinice în aceste direcții și e aci, după cum am arătat și cu alte prilejuri, cazul să stimulăm studiile comparatiste ce se încadrează în spațiul geografic și istoric în care trăiește poporul român. Pașoptismul ne apare, după ultimele cercetări, îndeosebi cele ale lui Paul Cornea, ca un curent cu o structură proprie, în care teoriile romantice coexistă cu cele clasice la Heliade, Barițiu și Boliac, și în care specii ca fabula, satira, epistola coexistă cu meditația lamartiniană, perioadă în care creația literară nu se rupe de trecutul cronicăresc și cel al Școlii ardelene, ca în opoziția occidentală romantică față de clasicism. Interferențele cu diferitele curente străine sînt reduse la cele cu romantici ca Lamartine, Hugo, Beranger, Michelet, Lamennais, al căror caracter militant s-a impus în pașoptism, ceea ce era în concordanță cu solicitările naționale. Pașoptismul în ansamblul lui era dominat — după cum se știe — de idealul eliberării sociale și naționale al epocii și de ideologia națională în genere, exprimată, și în literatură, prin autohtonizarea inspirației la „Dacia literară" și în beletristica timpului.

Curente literare și culturale românești care nu-și au echivalente exacte în contextul european, pot fi identificate și în alte perioade ale literaturilor naționale. Vom cita, cu titlu ilustrativ, curentul „Contemporanului", care nu cuprinde numai deceniul dintre 1881 și 1891, cînd a apărut revista, ci și deceniul următor, prin întregul grup de perioade ce i-a succedat sub conducerea, inspirația sau colaborarea asiduă a lui Gherea ca, de pildă, „România viitoare", „Munca", „Lumea nouă", „Critica socială", „Evenimentul literar". Acțiunea „Contemporanului" a constat în promovarea și ilustrarea spiritului științific autentic în concepția sfîrșitului de veac și agitarea vie a unor idei politice general-democratice și apoi socialiste. În literatură, dar mai ales în preocupările și de teorie și critică literară, curentul de care vorbim a statuat o linie vădit realistă, în care se adunau aluviunile democraților revoluționari ruși, cele ale esteticii sociologice franceze de la Doamna de Staël și pînă la Taine apoi Brandes și, mai cu seamă, cele ale marxismului contemporan, reprezentat prin Gherea, unul din primii critici marxiști europeni, înainte de Paul Lafargue, Franz Mehring și G. V. Plehanov, după cum am arătat într-o cercetare proprie anterioară. („Studii de istorie a teoriei literare românești", 1962).

Mai pot fi citate, desigur, și alte curente care nu apar în literaturile altor popoare, dar nu vom aminti—dintre acestea—decît curentul legat și determinat de poetul cel mai reprezentativ al literaturii naționale, de Eminescu. A existat într-adevăr, după cum se știe, un puternic curent eminescian, care a cuprins și poeți de vocație, dar și numeroși epigoni, pînă către sfîrșitul veacului, dar și în epoca de după 1900. Faptul a devenit atît de evident, încît a trebuit să fie combătut atît teoretic cît și practic prin opere de creație. Firește că un astfel de curent nu putea exista în alte literaturi unde, desigur, alți poeți au creat alte școli.

Repetînd observația anterioară, după care curentele amintite alcătuiesc o față a specificului literaturii noastre fără a fi europene, trecem

la tema propriu-zisă, la *aspectele specifice românești* ale curentelor literare europene, referindu-ne la prima perspectivă anunțată și anume la diferențierea acestora din punctul de vedere al *procesului istoric* sub care apar.

Există, în orice literatură, curente *sincronice* cu celelalte literaturi europene, de pildă cu cele răsăritene sau cu cele occidentale, dar și curente *diacronice*, care apar în istoria literaturilor naționale în perioade deosebite față de cele de iradiație generală, se dezvoltă într-un ritm propriu față de acestea, și se sting la termene diferite în raport cu cele ale curentelor de origine. Identificăm aci un aspect al specificității de care ne ocupăm. Firește, aspectele naționale de acest fel par — la primă vedere — exterioare, dar ele nu sînt nici pe departe superficiale și întîmplătoare, întrucît își au explicația lor în condițiile economico-sociale deosebite de la popor la popor și în raport cu istoria acestuia, ele sînt determinate de calitatea și persistența tradițiilor culturale și literare diferențiate și, în genere, de zona geografică și spirituală în care se încadrează.

Luînd în considerare, mai întîi, *momentele de apariție* ale diferitelor curente europene la noi, s-a constatat că, îndeosebi, cele dinaintea secolului al XIX-lea, dar și cele din cuprinsul acestuia în bună parte, ca și unele din secolul al XX-lea, au apărut mai tîrziu, uneori mult mai tîrziu, ca la popoarele lor de origină. Umanismul Renașterii s-a ivit astfel la noi și anume numai parțial, prin unele elemente ale sale, abia în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, în timp ce în Occident el se anunțase încă din secolul al XII-lea și înflorise în secolul al XV-lea și al XVI-lea. Luminismul românesc apare abia în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea spre 1780, în timp ce în Occident preludiul curentului se ivea încă din secolul al XVII-lea și dezvoltarea lui începea în zorile secolului al XVIII-lea. Elemente ale preromantismului sînt înregistrate la noi cam între 1810 și 1820, în timp ce în Anglia și Germania ele se consumaseră la sfîrșitul veacului anterior. Trebuie să observăm, de altfel, că, după opinia lui Paul van Thiegem, o perioadă preromantică n-ar fi existat deloc în grupul latin al romantismului și nici în cel al popoarelor slave și dunărene, ceea ce ar fi fost infirmat însă de recenta cercetare a lui Mircea Anghelescu despre *Preromantismul românesc* (1971). În ce privește romantismul românesc, și el a apărut mai tîrziu, spre 1830, odată cu traducerile lui Heliade din Lamartine și a unor scrieri de structură imitativă, prin urmare după romantismul englez și cel german, dar oarecum concomitent cu cel din alte țări, dat fiind că generalizarea romantismului s-a produs în toată Europa, în jurul lui 1825. Întîrzieri s-au manifestat și cu prilejul apariției unor curente mai noi, ca cele de la sfîrșitul secolului al XIX-lea ca, de pildă, parnasianismul apărut în Franța între 1866—1876, date marcate prin editarea antologiei *Parnasului contemporan* cuprinzînd pe toți scriitorii reprezentativi ai Școlii, pe Lecomte de Lisle, Sully Prudhomme, J. M. Heredia, pe Copée, pe Verlaine, pe Mallarmé însuși. În literatura noastră, parnasianismul se exprimă în „Literatorul" lui Macedonski spre 1880, prin pana lui Mircea Demetriade, Cezar Iuliu Săvescu, Al. Obedenaru etc., și prin Macedonski însuși. Și după 1900, unele curente ca, de pildă, poporanismul, apărut în Rusia și Polonia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se manifestă la noi, după o perioadă prepoporanistă la sfîrșitul veacului, în mod mai accentuat după 1906 la „Viața

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

românească". Expresionismul ivit în plastica europeană în jurul lui 1910 și chiar mai înainte, în literatură în preajma primului război mondial, s-a dezvoltat la noi îndată după acesta, adică la 1918—1920, devenind de atunci sincronic cu întreaga mișcare respectivă internațională, dar neexistînd înainte de 1914.

Nu trebuie însă să generalizăm, în ciuda numeroaselor exemple prezentate. Referindu-ne la alte curente literare, în parte chiar la expresionismul amintit, dar mai ales în simbolism, care apare la noi aproape concomitent cu cel francez în deceniul al IX-lea al veacului trecut și la alte curente ca cele numite „moderniste", și la unele din avangardă, dintre care dadaismul și suprarealismul sînt anticipate în literatura noastră — constatăm că pentru perioadele mai noi operează sincronismul, pe care l-a și teoretizat Eugen Lovinescu. Pentru secolele XVII—XIX rămîne însă caracteristic, dimpotrivă, după cum am arătat, procesul diacronic asupra căruia va trebui să mai insistăm, adăugînd explicările necesare, deși linia lor generală am schițat-o anterior. Ne vom referi numai la unele cazuri din cele citate, date fiind analogia determinantelor în discuție.

Iată, de pildă, umanismul Renașterii ivit la noi și dezvoltat într-o măsură abia în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea. Întîrzierea se explică prin lipsa bazei sociale necesare, a clasei burgheze, condiție a curentului în Occident și care nu se formase încă în secolele amintite. De asemenea, se constată și lipsa unor tradiții clasice premergătoare care au existat în apus sau au fost descoperite începînd încă din secolul al XII-lea. În sfîrșit, încadrarea culturii și literaturii noastre în spațiul culturii slave și grecești din răsărit a constituit o frînă față de incitațiile umanismului din Occident. Același impediment a trebuit să apară și în cazul întîrzierii luminismului, în urma persistenței concepțiilor medievale pînă către jumătatea secolului al XIX-lea, cu observația adiacentă că luminismul s-a ivit — după cum se știe — mai întîi în Transilvania îndată după 1780, fiindcă aci se crease un „climat luminist" prin formarea și dezvoltarea aci a burgheziei, ca și a unui mediu mai înalt și mai receptiv față de noile idei liberale și de toleranță. Explicațiile funcționează și în cazul preromantismului chiar și mai tîrziu, spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd baza social-burgheză se dezvoltă tot mai puternic, manifestările culturale se înmulțesc și, odată cu ele, capacitatea receptării naționale față de curentele europene crescînd — se reduc, în mod necesar, intervalele de timp dintre curentele europene și ecourile lor naționale.

Diferențieri apar și cu prilejul duratei însăși a unora dintre curentele europene, la noi. Umanismul Renașterii, de fapt numai elemente ale acestuia, dăinuește, după cum am arătat, nu mai puțin de două veacuri, luminismul va stărui dincolo de prima lui perioadă (1780—1830) pînă spre 1860, pătrunzînd în pașoptism, după cum a arătat Romul Munteanu (în comunicarea prezentată la prima noastră consfătuire comparatistă din 1967) dar și pînă în deceniul al VII-lea și al VIII-lea, dacă ne gîndim la persistența curentului latinist incitat de luminism. Romantismul românesc a durat, și el, dincolo de jumătatea veacului al XIX-lea, cînd s-a stins ca structură de curent în Occident, pînă către sfîrșitul secolului, dacă evocăm marea personalitate romantică a lui Eminescu și chiar și după 1900, dacă ne gîndim cel puțin la Delavrancea și Sadoveanu. Romantismul românesc ridică, de altfel, și o seamă de probleme dificile,

pe care le vom atinge cel puţin în treacăt, mai tîrziu. O dezvoltare de lungă durată va avea, de asemeni, simbolismul românesc, care va cunoaşte între 1880 şi 1930, adică în cadrul unui cincantenar, nu mai puţin de trei etape evolutive. Desigur, aceste prelungiri în literatura română, stinse mai demult în locurile lor de origină, îşi au şi explicaţia lor. Pentru secolele mai vechi, de la cel de al XVII-lea pînă la al XIX-lea, lungimea duratei se datoreşte — pentru umanismul Renaşterii şi pentru luminism, — luptei cu forţele retrograde ale tradiţionalismului ortodox, care se opuneau culturii înaintate chiar şi pînă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, prin Dionisie Eclisiarhul şi Zilot Românul, de pildă. În ce priveşte prelungirea romantismului, ea poate fi explicată — printre altele — prin dezvoltarea burgheziei, care îl susţinea în latura lui progresistă pînă dincolo de jumătatea veacului, ca şi în ce priveşte perioadele de mai tîrziu datorită temperamentelor romantice ale scriitorilor, ale unui Delavrancea şi Sadoveanu, de exemplu. Prelungirea stăruitoare a simbolismului poate cita printre explicaţii, dezvoltarea citadinismului nostru în secolul al XX-lea şi a difuziunii mai accentuată a culturii universale în această vreme, ca şi tendinţelor de eliberare a poeziei de sub constrîngerea canoanelor tradţionale.

În sfîrşit, referindu-ne mai departe tot la procesul istoric în perspectiva căruia am prezentat pînă acum unele aspecte ale specificului curentelor literare la noi, trebuie luat în considerare şi momentul final al evoluţiei lor. Acest punct de vedere e implicat apoi, firește, în problema duratei despre care tocmai am vorbit. Vom reveni totuşi, oprindu-ne la romantism spre a cita datele aproximative ale stingerii lui, după cercetările cele mai autorizate. În Anglia fenomenul s-a produs către 1830, în Germania şi Rusia către 1835, în Olanda către 1840, şi în Franţa spre 1848, în Polonia spre 1850, în Italia spre 1855, la noi, prin Eminescu, spre 1880. Obiecţia posibilă după care Eminescu ar fi fost un „romantic întîrziat", izolat în epoca lui, socotim că nu se poate susţine întrucît, după cum a arătat şi Wellek, curentele nu se caracterizează numai statistic prin aglomerarea cît mai multor nume de scriitori, ci şi prin personalităţile de relief care le-au reprezentat. E evident că Eminescu impune tocmai acest caz şi că afirmarea curentului eminescian de care vorbeam pledează în plus pentru un romantism românesc care se continuă cel puţin pînă la sfîrşitul veacului trecut, diferenţiindu-se astfel de momentele de destindere ale romantismului în alte literaturi naţionale.

Oarecare aspecte specifice dobîndesc curentele internaţionale la noi şi prin *căile particulare* ale difuzării lor. În această privinţă trebuie observat că între secolul al XVIII-ea şi al XIX-lea domină agenţii intermediari, prin care se propagă elemente ale umanismului şi luminismului. Ne referim anume la grecii foşti în Italia, la italienii care au călătorit în Ungaria şi Polonia şi la alte relaţii cu care s-a ocupat pe larg I. C. Chiţimia. Lumea greacă din sud-estul Europei îndeosebi, care fusese în contact cu umanismul italian, îl transmisese mai departe fiilor de domni şi boieri prin intermediul şcolilor din Iaşi, Bucureşti şi Constantinopol unde aceştia învăţau. Se pot cita numeroase nume de profesori greci care au studiat la Roma, la Padova şi Veneţia, şi care au învăţat, printre alţii, de spătarul Milescu sau pe Dimitrie Cantemir. De asemeni, importante

au fost, în această direcție, pentru cronicari, relațiile cu școlile umaniste din Polonia, din Lwow, Bar etc. Contactele directe au fost însă în aceste perioade sporadice, izolate. Ele au apărut însă cu tendințe mai ample în secolul al XIX-lea, cînd difuziunea luminismului de atunci, a unor fenomene literare clasice, ca și cea a romantismului s-au putut produce prin relații, datorită studiilor în țările respective și altor legături nemijlocite.

Apropiindu-se acum de înseși *problemele de conținut* ale raporturilor curentelor internaționale cu literatura română, reținem și noi, alături de alți cercetători, fenomenul caracteristic al pătrunderii curentelor unele în altele și pe cel al suprapunerii lor generale. Deși mai toate perioadele literare ale diferitelor națiuni nu prezintă nici ele vreo omogenitate și puritate, situația e cu mult mai accentuată și mai specifică în centrul și și estul Europei, și, prin urmare, și la noi. Coexistența de formule ideologice și estetice diferite, uneori chiar antinomice, în aceeași perioadă, e un fenomen aproape general, în aceste zone geografice. Asistăm, de pildă, în ce privește literatura română, la pătrunderea luminismului în cuprinsul mișcării pașoptiste, după cum am și arătat, a aceluiași luminism în preromantism și romantism, idealurie social-politice ale luminismului fiind apoi susținute prin metodele romantice ca la Negruzzi, Bolliac, Russo, Hasdeu, fenomenul se întețește apoi mai ales în perioada pașoptistă propriu-zisă. Priviri de ansamblu asupra acestei situații din prima jumătate a secolului al XX-lea au schițat Paul Cornea și Vera Călin (aceasta din urmă în comunicarea de la consfătuirea de literatură comparată din 1967). Spectacolul eterogenității și eclectismului e evident, și el caracterizează și pe scriitori, considerați individual ca — de pildă — pe Iancu Văcărescu, Nicolae Văcărescu, Costache Conachi, Heliade Rădulescu, GrigoreAlexandrescu. Acesta din urmă, de pildă, cuprinde, în opera lui, deopotrivă, aspecte tipic clasice și altele preromantice și romantice, deopotrivă. Scriitorul nu are conștiința că aparține precis unui curent, dar nu trebuie să deducem de aci că ne aflăm în fața unui amalgam contradictoriu, întrucît originalitatea lui Grigore Alexandrescu, ca și a pașoptismului în genere, n-a fost înăbușită, ea exprimîndu-se prin subordonarea tuturor împrumuturilor, influențelor și izvoarelor idealurilor dominante ale epocii, idealurilor de eliberare socială și națională, atît la scriitori individuali cît și la epocă în ansamblul ei.

Rămîne să ne mai oprim însă, mai ales, la problemele conținutului propriu-zis, la aspectele specifice ale principalelor curente europene ce s-au manifestat și în literatura noastră în diferite perioade. Firește, privelișteа nu poate fi decît sumară, cu atît mai mult cu cît unele din aceste aspecte vor fi expuse și adîncite în cele opt comunicări următoare. Ne vom mărgini, prin urmare, doar la o enumerare a unor aspecte esențiale.

În toate curentele noastre din secolul al XVII-lea și pînă la cel de-al XIX-lea, în prima jumătate a acestora, au fost selectate din umanismul Renașterii, din luminism, din preromantism și romantism de către receptivitatea noastră acele caractere care au putut servi formarea și dezvoltarea conștiinței și culturii naționale, ca și a întregii societăți românești, în epocile respective. Interesul principal al umaniștilor români n-a constat în studiul erudit al antichității ca-n Occident și nici în cultivarea unei concepții estetice sau panestetice care ar fi difuzat idealurile frumosului în artă și viață

ca în Renaştere, ci în tendinţa însuşirii unor forme enciclopedice ale acelor ştiinţe care puteau aduce mărturii cu privire la originea latină a limbii şi poporului român ca mijloc teoretic pentru susţinerea drepturilor noastre ca popor. Aceste ştiinţe erau geografia, istoria şi lingvistica, utilizate în diferite moduri şi cu o stăpînire relativă a domeniului lor de către cronicari. Aspectele umaniste ale operei acestora nu i-au izolat, ca pe studioşii de cabinet din Occident, de societate şi de istoria poporului, ci — dimpotrivă — i-au apropiat de acestea, ceea ce a determinat, indirect, dezvoltarea patriotismului lor aprins. De aci şi caracterul militant al umanismului nostru din această perioadă, o trăsătură de altfel permanentă a mai tuturor curentelor asimilate la noi. Trebuie adăugată adiacent contribuţia cronicarilor, de la Miron Costin la Dimitrie Cantemir, la cunoaşterea istoriei poporului român în străinătate, alături de acţiunea, în aceeaşi direcţie, a umaniştilor italieni, poloni şi saşi.

În ce priveşte luminismul, au fost de asemeni selectate — cum observam — elemente ce au sprijinit cauza naţională, ceea ce, în cazul de faţă, nu era deloc dificil. Între raţionalism şi sentimentalism, antinomiile radicale ale luminismului, s-a optat, firesc, pentru raţionalism, scriitorii Şcolii ardelene putîndu-şi astfel însuşi metodele cele mai adecvate spre a întreprinde, cu spirit critic, cercetări lingvistice şi istorice mai ample ca cele ale cronicarilor, cu privire la originea latină a limbii şi poporului. Acelaşi raţionalism a servit apoi acţiunilor de luminare a maselor, combaterii superstiţiilor etc. A fost adoptat implicit şi spiritul militant al luminismului, mai ales în versiunea lui franceză, şi s-a putut ajunge pînă şi la crearea unui pamflet politic ca cel al lui Ionică Tăutu la începutul secolului trecut. Cu totul caracteristic pentru luminismul român a fost lipsa lui de interes pentru cosmopolitismul atît de celebrat de luminişti în Occident. S-a produs astfel o bizară convertire a cosmopolitismului într-o preocupare accentuată de specificul naţional, ceea ce nu era propriu curentului european şi dovedeşte capacitatea de adaptare şi transformare a gîndirii noastre receptive.

În aceeaşi matcă a sprijinirii conştiinţei şi culturii naţionale se înscrie, firesc şi romantismul românesc. Atitudinea lui principală e, după cum se ştie, şi la acesta, militantismul naţional, selectarea ramurii progresiste a romantismului european, mai ales în perioada paşoptistă. În domeniul literar s-a dus începînd cu „Dacia literară" o luptă aprigă pentru originalitatea literaturii noastre pe baze folclorice şi istorice, şi sentimentul central în jurul căruia s-a cristalizat sensibilitatea naţională, pare să fi fost acel intraductibil „dor", atît de caracteristic poeziei şi psihologiei poporului nostru, după cum observă şi prof. Liviu Rusu în comunicarea lui de la consfătuirea noastră din 1967. E interesantă de amintit aci o ipoteză a regretatului istoric literar G. C. Nicolescu, în cadrul în care discutăm. După acesta, cea de a doua perioadă a romantismului nostru, cea din jurul lui '48, nici nu pare să fi aparţinut acestui curent, ci era — de fapt — o epocă de „literatură naţională şi modernă", exact ca în Italia unde — după opinia lui Francesco de Sanctis, după o scurtă perioadă de romantism propriu-zis a urmat una clară de „literatură naţională şi modernă" — nu de romantism propriu-zis. Este, în orice caz, evident, că romantismul românesc de care vorbim a fost

îndelung pregătit prin descoperirea și valorificarea poeziei noastre populare, ca și a scrierilor cronicărești.

Și curente ulterioare, chiar simbolismul și expresionismul de pildă, n-au fost lipsite de vădite aspecte naționale. Unele articole teoretice ale simboliștilor, ca cel al lui Bacovia, au apărat independența curentului românesc față de modelele lui străine. Tematica primei și celei de a doua etape a simbolismului a inclus probleme sociale și atitudini protestatare sub influența socialismului de la „Contemporanul" și de mai tîrziu, în scrierile lui Traian Demetrescu, St. Petică, D. Anghel și apoi G. Bacovia. Simbolul, ca figură de stil a curentului, e legat de teoriile cu privire la acesta ale pașoptismului. Semnificativă e și utilizarea tradițiilor folclorice cu sincretismul lor. Caracteristică se dovedește mai departe concepția lui Ovid Densusianu care identifică în simbolism un nou aspect al continuității, cuprinzînd încadrarea lui în „spiritul latin". Astfel de laturi au fost reliefate în cercetările prof. N. I. Popa și Lidiei Bote. La rîndul său, expresionismul românesc nu e nici el lipsit de culori specifice. În articole teoretice ca cele ale lui Blaga s-a vorbit de apropierea expresionismului de hieratismul bizantin. Satul ancestral, arhaic, abstract, imaginat de poet, apare în fundalul poemelor și dramaturgiei expresioniste a acestuia. Elemente de mitologie națională, eresuri, zăcăminte magice se ivesc în poemele cu structuri expresioniste ca în cele ale lui Adrian Maniu, V. Voiculescu și Tudor Arghezi. Ele au fost scoase în relief de curînd de Ovid S. Crohmălniceanu (*Expresionismul românesc*, 1971).

Aspecte specifice ne întîmpină însă nu numai pe această linie care exprimă, direct sau indirect, continuitatea conștiinței naționale și unitatea ideologică și politică a curentelor de-a lungul diferitelor perioade. Mai sînt de reținut și alte caractere, dintre care vom desprinde doar unele, acestea și altele urmînd a fi adîncite de comunicările ulterioare.

Luminismul românesc aduce față de cel occidental o bizară notă proprie, cea a reformismului iosefinist. Romantismul românesc despre care se va vorbi de altfel mai pe larg aci, în sensul contestat la noi de junimism și chiar și mai tîrziu, cînd a fost prezentat ca o simplă copie a celui apusean, era situat de către cercetarea internațională — prin opinia, de pildă, a lui Paul von Thiegem — în grupul popoarelor slave și dunărene, caracterizate prin lipsa tradițiilor clasice și a preromantismului, prin apariția lui tîrzie și prin durata mai lungă. Am corectat anterior unele din aceste opinii. Diferențieri ale romantismului românesc față de cel englez, francez și german a prezentat, de asemeni, prof. Liviu Rusu în amintita sa comunicare, reținînd focarele coordonatoare ale diferitelor aspecte naționale ale romantismului. Cel englez îi apare astfel axat pe o anume afirmare a voinței, cel francez pe raționalitate, cel german — dimpotrivă — pe iraționalitate. Romantismul românesc e descris de profesorul Rusu ca centrat pe sentimentul popular al „dorului", despre care am mai vorbit și se caracterizează — în genere — printr-un registru moderator, temperînd titanismul și iraționalismul, și preferînd vagului, claritatea. Alți cercetători mai scot în relief și diferențierile naționale în raport cu clasicismul. Se identifică astfel un grup în care intră Anglia, Germania, Franța și Italia, unde au existat etape clasice și un altul în care acestea lipsesc. Sînt citați în cel din urmă cehii, sîrbii, românii, dar și catalanii, și alte popoare, ca cele din America latină.

Istoricii noştri literari au fost apoi de acord să constate că romantismului românesc îi lipsesc anumite note caracteristice celui Occidental ca, de pildă, înclinaţia metafizică, tumultul sensibilităţii, aspectele întunecate ale lumii, accentul pe oniric, pe exotism etc. Notele pozitive cuprind, printre altele, militantismul social şi naţional şi în genere atitudinea progresistă. În ce priveşte simbolismul, a fost remarcată o interesantă tendinţă spre depăşire a izolării curentelor moderniste. Grupul „Vieţii noi" teoretizează, de pildă, necesitatea unei arte simboliste destinată tuturor, nu rezervată numai unor iniţiaţi. În cadrul parnasianismului, de asemenea, au fost relevate unele note specifice, ca lipsa tragismului, spre deosebire de Lecomte de Lisle, sau cea a perspectivei infinitului moştenită de la romantici. Expresionismul românesc cuprinde, la rîndu-i, şi alte trăsături proprii în afară de cele mai sus citate. Ovid S. Crohmălniceanu a conchis, în amintitul său studiu, că-i datorăm expresionismului reliefarea accentuată a aspectului cosmic, a extaticului şi grotescului, şi că, în poezia lui Blaga şi Arghezi s-au realizat unele sinteze originale dintre modernism şi tradiţionalism. În legătură cu avangarda, trebuie amintite caracteristicile lui Tristan Tzara, Marcel Iancu şi Victor Brauner în poezie şi plastică în direcţia dadaismului şi a lui Hurmuz în cea suprarealistă, manifestări care anticipă avangarda franceză, după cum a arătat mai de mult G. Călinescu.

Specificitatea literaturii noastre nu e susţinută, prin urmare, numai prin constantele istorice ale structurii ei interioare sau prin curentele literare care-i sînt proprii după cum am arătat, ci şi prin răsfrîngerea naţională a curentelor internaţionale. Desigur, acestea se îmbogăţesc la rîndu-le, şi complexitatea lor creşte prin contribuţiile fiecărei literaturi, inclusiv a celei româneşti în parte.

ECOURILE UMANISMULUI ÎN ȚĂRILE ROMÂNE

VICTOR IANCU

Într-un studiu al nostru, publicat în *Analele Universității din Timișoara*, 1969, despre *Accepțiunile umanismului și însemnătatea lui pentru literatură*, vorbind despre răspîndirea umanismului în Europa, scriam: „Constituiți într-un fel de castă, umaniștii, acești învățați-poeți, care la început au fost animați de idealuri naționale și au inspirat în Italia acțiuni patriotice, ca acelea ale lui Cola di Rienzi, scriind și vorbind cu preferință, uneori chiar exclusiv, latinește, și pătrunși de spiritul vechilor eleni, pe care încearcă să-l reînvie, se răspîndesc în tot Occidentul, ducînd dincolo de Italia luminile lor. De aceea vom asista după puțină vreme și la formarea unui umanism german, care va da personalități de talia unui Reuchlin, dominînd mult timp viața culturală a Germaniei, unii din ei colaborînd și la acțiunile Reformei. Alții vor trece granița spre Franța, ca de pildă Scaliger, și vor genera aici pe lîngă literatură latină și una franceză, premergătoare clasicismului secolului al XVII-lea, de altfel rod al acelorași idei. Va fi nu numai Pleiada, dar și literatura unui Rabelais și eseistica sceptică și atît de fină a lui Montaigne. Dar umanismul va pătrunde și mai departe, se va constitui și un umanism al Țărilor de jos, ilustrat de spiritul atît de cosmopolit, în înțelesul nobil al cuvîntului, al lui Erasmus, și va pătrunde și mai departe, pînă la curtea regelui ungar, iubitor de cărți, cum îl numește Burckhardt pe Matei Corvinul, de obîrșie românească. La mișcarea umanistă a vremii va participa și un alt român, pe jumătate muntean, Nicolaus Olahus, arhiepiscop-primat al Ungariei, nepot al regelui Matia. Ea va avea ecouri și în Moldova, cum a arătat-o aceasta regretatul Tudor Vianu, dar și profesorul Ștefan Bârsănescu de la Iași, care a scris despre Academia de la Cotnari o carte documentată".

Fără îndoială, nu avem nimic de rectificat la aceste afirmații ale noastre. Dar ele au fost făcute într-un cadru mai vast, în care nu am putut stărui mai mult asupra trăsăturilor particulare ale umanismului în țările române.

Era o vreme cînd se susținea în mod curent că poporul nostru, aparținînd răsăritului ortodox, nu a participat la fenomenul istoric al Renașterii și implicit al umanismului, ca o consecință a adîncirii rupturii ce

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1 P. 107–112, BUCUREȘTI, 1972

s-a produs între occidentul si răsăritul Europei, în urma ineficienţei conciliului de la Florenţa şi mai ales a căderii Constantinopolului, cînd creştinătatea din apus nu a dat ajutorul aşteptat pentru apărarea Bizanţului. Desigur, afirmaţia aceasta este în parte întemeiată. Totuşi, oricît de aspre ar fi fost restrîngerile stăpînirii otomane, ajunsă la apogeu peste un veac, contactele nu au fost total întrerupte, mai ales între ţările române, păstrînd o anumită autonomie, şi Occident, sau au fost menţinute prin canale indirecte, ca acela pe care-l serveau şcolile din Polonia, frecventate şi de fiii boierilor noştri din Moldova. Dar, fără îndoială, despre o participare directă a noastră nu putea fi vorba, ci doar despre anume infiltraţii, fapt pentru care ne-am şi intitulat coreferatul *ecouri ale umanismului în ţările române*, şi cînd spunem ţările române, ne referim, bineînţeles, atît la Muntenia şi Moldova, cît şi la Transilvania. În ultimele decenii s-au şi produs intervenţii lămuritoare în direcţia aceasta, precum comunicarea regretatului Tudor Vianu la Congresul asupra Renaşterii, organizat de Academia de Ştiinţe din Berlin, la Wittemberg, între 3—8 iulie 1959, intitulată *Receptarea Antichităţii în literatura română*, şi a lui Al. Dima *De l'humanisme de la Renaissance dans les pays roumaines*, ţinută la Congresul de literatură comparată din Belgrad la sfîrşitul verii anului 1967.

De remarcat este dintru început că ecourile amintite sînt răzleţe şi, firesc, nu se încheagă într-un curent, dar ele totuşi există în mod cert şi poartă anumite trăsături comune, în ciuda diferenţelor pe care i le imprimă cele trei ţări, avînd ocîrmuiri diferite şi fiind mai ales supuse unor condiţii felurite.

Una din principalele trăsături ale umaniştilor noştri de pretutindeni o constituie preocuparea lor faţă de trecutul şi de originea poporului nostru. Afirmaţia lui Miron Costin, poate cel mai de seamă dintre ei, că *toţi de la Rîm ne tragem*, ceea ce accentuează în mod deosebit asupra conştiinţei unităţii noastre etnice şi asupra conştiinţei continuităţii noastre dacoromane, este comună tuturor umaniştilor noştri, inclusiv Nicolaus Olahus, care de fapt se dezlipise deja de trupul neamului său, dar care nu-şi reneagă originea. Biograful său, Ştefan Bezdechi, fost profesor la Universitatea din Cluj, care a cercetat documentele privitoare la viaţa şi opera sa, notează următoarele în cartea intitulată *Nicolaus Olahus — primul umanist de origine română* : „Cu toată dragostea şi serviciile nepreţuite pe care le-a adus patriei sale de adopţie [Ungaria], el era... perfect conştient de originea sa. Ca dovadă ne pot sluji atît cuvintele din poezia scrisă cu ocazia morţii fratelui său, cît şi cele din scrisoarea adresată lui Cornelius Schepper : „...*ut videre possis me longe huc, ubi nunc sum* [adică în Belgia], *aberravisse a patria mea paterna*" (scrisoarea e din Bruxelles, datată la 7 martie 1533). Dar originea străină a lui era trează chiar în mintea contemporanilor.

Despre români relatează Olahus în scrierea sa *Hungaria*, pe care a redactat-o în timpul şederii în Belgia, în anii 1536—1537. Vorbind despre Transilvania, scrie următoarele : „Neamul acesta de oameni robuşti, războinici, înarmaţi, sînt prevăzuţi cu cai buni, zdraveni. Întreaga regiune e alcătuită alternativ din şesuri şi păduri, întretăiate de ape cotite, plină de pămînt roditor. Bogată în vin, aur, argint, fier şi alte metale şi sare; cît se poate de îmbelşugată în boi, fiare, urşi şi peşti, aşa că nu poţi învinui firea că n-ar fi grămădit în acest ţinut toate bunătăţile traiului. În ea sînt patru naţiuni : unguri, secui, saxoni şi valahi. Între aceştia saxonii sînt

consideraţi cei mai slabi în război. Ungurii şi secuii se slujesc de aceeaşi limbă, numai că secuii au cîteva cuvinte specifice graiului lor... saşii se socotesc a fi colonişti ai saxonilor din Germania, aduşi aci de Carol cel Mare, (*sic* !) lucru care se adevereşte prin potrivirea limbilor acestor două popoare. *Valahii se spune să sînt colonii romane.* Dovadă de acest lucru e faptul că au multe cuvinte comune cu limba română. Monede romane se găsesc multe în acest loc şi ele constituiesc un neîndoielnic semn al vechimii stăpînirii romane prin părţile acestea". (Bezdechi, p. 63).

Olahus, care a purtat o vastă corespondenţă şi cu Erasmus, a apucat epoca Contrareformei, căreia i s-a ataşat. În Ungaria, ca primat al bisericii catolice, a combătut cu înverşunare protestantismul, fiind unul din reformatorii învăţămîntului superior, care pe atunci era în plină decadenţă, aşezînd pe noi temelii seminarul catolic de la Tyrnavia, de pe teritoriul actual al Slovaciei. Dar, afară de studiul teologic, a introdus aici, după noul sistem umanist, citirea şi interpretarea unor poeţi latini ca Virgiliu şi Horaţiu, a lui Ovidiu afară de poeziile lascive, şi a lui Terenţiu — dintre oratori îl trecuse în programul de studiu al şcolii pe Cicero, pe Quintilian pentru retorică, pe Tit-Liviu, Salustiu şi Caesar pentru istoriografie.

Datorită orientării sale ataşată Contrareformei, Olahus era departe de spiritul mai liber al tagmei umaniştilor.

Istoricul Ion Lupaş, într-o comunicare ţinută la sedinţa publică a Academiei Române, la 11 noiembrie 1927, s-a ocupat nu numai de munteano-transilvăneanul Nicolae Olahus, dar şi de bihoreanul Mihail Valahus, a cărui viaţă şi operă n-a fost încă cercetată mai de aproape.

Transilvania a avut concomitent şi o destul de puternică mişcare umanistă în sînul populaţiei săseşti, de care se ocupă cu competenţă istoricul literar sibian Bernhard Capesius, în volumul *Sie förderten den Lauf der Dinge — deutsche Humanisten auf dem Boden Siebenbürgens* (Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967), în care cea mai interesantă figură din punctul de vedere românesc este *Johannes Sommer*, fost profesor la şcoala umanistă din Cotnari, întemeiată de Jacob Eraclid Despotul, a cărui viaţă a şi descris-o.

Mai importante din punctul de vedere românesc au fost, fără îndoială, manifestaţiile umaniste din Ţara Românească şi Moldova, pe care trebuie să le căutăm în sînul cronicarilor.

Umanistul, poate, cel mai autentic, dar, din păcate, nu şi cel mai fecund, a fost *Constantin Cantacuzino Stolnicul* (1650—1716), care a avut prilejul să ia contact direct cu umanismul italian tîrziu, petrecînd timp de doi ani la Padova. După biograful său Virgil Cândea (*Stolnicul între contimporani*, Editura ştiinţifică, 1971), Stolnicul a fost mai învăţat decît Dimitrie Cantemir şi mai ales mai organizat ştiinţific, dispunînd de o bilbliotecă vastă şi bine pusă la punct. Din nefericire, n-a lăsat în urma lui o operă atît de vastă. Scrierea lui cea mai însemnată este *Istoria Ţării Româneşti*, care nu se limitează numai la istoria Munteniei, ci, cel puţin pînă la întemeierea principatelor, se ocupă de trecutul întregului popor român, spunînd deslușit că prin români „« înţeleg nu numai ceştea de aici, ce şi den Ardeal, carii încă şi mai neaoşi sînt, şi moldovenii şi toţi cîţi şi într-altă parte se află şi au această limbă, măcară fie cevaşi mai osebită

în niște cuvinte den amestecarea altor limbi... iară tot unii sînt». Mai sînt români, arată Stolnicul, în Peninsula Balcanică, « cari să tind în lung de lîngă Ianina Ipirului pînă spre Arbănași lîngă Elbasan". Ei sînt, după autor, urmașii unei populații dizlocate din Dacia de Galienus în 271. Sînt puțini la număr, trăiesc după aceeași apăsare politico-socială ca și grecii și sînt complet ruralizați. Pot fi recunoscuți după nume și limbă." (Cândea, p. 72) Interesul Stolnicului nu s-a limitat numai la istorie, ci ca un autentic umanist de formație renascentistă s-a întins și asupra unor preocupări de ordin filologic și chiar stilistic precum *Molitva către Dumnezeu Săvaot, foarte de folos, scoasă de pre grecie pre limba rumânească de dumnealui Constantin Cantacuzino Stolnicul*, publicată în *Acatistierul* de la Rîmnic din 1746. „Remarcabil prin limba curată și fraza curgătoare, textul este un document al luptei pentru introducerea limbii românești în biserică prin eforturile cărturarilor noștri umaniști" — observă comentatorul său Virgil Cândea. (p. 84). Tot după Cândea, în *Operele* sale *complete* corespondența Stolnicului va constitui contribuția cea mai de preț pentru noi la istoria europeană a epocii sale, reflectînd caracteristicile unui veritabil umanist. Alături de opera sa politică și culturală trebuie așezată, după Cândea, cea educativă. „Reluarea recentă a cercetărilor privind înființarea Academiei domnești — observă acesta — a permis punerea într-o mai vie lumină a rolului pe care l-a avut Stolnicul în această operă, care a așezat temeliile învățămîntului superior în țara noastră." (p. 84—85)

Reprezentanții literaturii istorice din Moldova secolului al XVII-lea în cea mai mare parte s-au format în școlile latine din Polonia, unde au luat cunoștință de mișcarea umanistă din apusul Europei, pe care o reflectă apoi în scrierile lor, adoptînd-o condițiilor locale. „Rezultatul cel mai de seamă a fost, după cum arată Tudor Vianu în *Receptarea Antichității în literatura română*, dezvoltarea literaturii istorice, din rîndul căreia aleg scrierea lui Miron Costin *De neamul Moldovenilor*, ca deosebit de caracteristică pentru întregul curent. Costin face să înceapă istoria moldovenilor cu aceea a Romei și nu se sperie de marea întindere a răstimpurilor pe care trebuie să le acopere și de depărtarea în timp a evenimentelor, cu a căror relatare avea să înceapă, căci, scria el, invocînd o analogie umanistică, Homer a scris 250 de ani după distrugerea Troiei, Plutarh a povestit faptele lui Alexandru Machedon după 400 de ani și Titus Livius a înfățișat întreaga dezvoltare a Romei după 700 de ani și mai bine după întemeierea ei. Miron Costin dispune de unele izvoare ale literaturii latine, citează pe Quintus Curtius, pe Dion, pe Eutropius și pe Ovidius, polemizează cu Aeneas Sylvius, dar folosește și cronicile polone sau oricare alte scrieri, pe care le adună cu zel umanistic în jurul său. Faptul că el începe povestirea istoriei poporului său cu istoria Romei, ba chiar cu evenimentele de la Troia și cu așezarea lui Aeneas în Italia, poate fi pus de asemenea în legătură cu metodele primilor istorici umaniști. Pe același drum îl va urma Dimitrie Cantemir care, în *Hronicul vechimei Romano-Moldo-Vlahilor*, începe istoria poporului său cu întîmplările de la Troia și chiar cu povestirile biblice, așa cum făcuse încă în secolul al XIV-lea Giovani Villani, *citadino fiorentino*, care începe istoria Florenței *dal principio del mondo*. Desfășurarea de erudiție umanistică este încă mai mare la fiul lui Miron, la Nicolae Costin, care nu pregetă a înmulți referințele, citînd pe Homer, pe Thales, pe Heraclit, pe Empedocle, pe Epicur, pe Democrit, pe Tucidide,

pe Diogene Laertiu, pe Pitagora, pe Platon, pe Xenofon, pe Plinius și pe mulți alții. Tot atît de întinsă, și desigur mai solidă, a fost erudiția lui Cantemir, scriitor de limbă latină, membru al Academiei din Berlin. Erudiția se asociază la acești primi umaniști români cu mijloace împrumutate aceleiași sfere literare. Astfel, mărginindu-mă numai la cazul lui Miron Costin, — spune Vianu — el dă în așa-zisa *Poemă polonă* a sa o compunere literară după toate normele poetice umanistice, cu invocarea de rigoare și cu aluzii clare la inițierea umanistică a sa și a altora din jurul său." (p. 561—562)

Formația și contribuția de umanist a lui Dimitrie Cantemir a fost temeinic studiată de Dan Bădărău în cartea sa *Filosofia lui Dimitrie Cantemir* (Ed. Academiei, București, 1964). Ceea ce vrem să remarcăm în împrejurarea lui Cantemir este faptul că el reprezintă un caz aparte. Cantemir s-a format la Constantinopol, după exodul în Occident al învățaților greci și nu în mediu sau în contact direct sau măcar indirect cu umanismul italian. De-aici, în locul unei înclinații spre cugetarea laică, el se afirmă categoric ortodox.

Considerăm că nu trebuie neglijată nici tentativa umanistă de foarte scurtă durată din Moldova a lui Despot Vodă — fără îndoială de o semnificație episodică. Aventurierul domnitor, căruia nu i-a lipsit impostura, a stat pe scaunul Moldovei doi ani, între 1561—1563, fiind urît de toți supușii săi, mai ales pentru încercările sale de a introduce protestantismul. Totuși el n-a fost lipsit nici de inteligență, nici de cultură, fiind un spirit instruit și format în bună școală umanistă. Nicolae Iorga, care nu-l cruță pentru fărădelegile sale, crede că a încolțit în mintea avîntată a acestuia ideea de „a strînge pe toți românii laolaltă, adăugînd că el, om învățat, știe bine cum că neamul nostru se coboară de la romani și are pentru aceasta datorii de vitejie și putere pe care trebuie să le îndeplinească" (*Istoria românilor*, p. 188). El a întemeiat o școală umanistă la Cotnari, despre care, după cum am amintit, a scris profesorul Ștefan Bârsănescu o monografie, școală care a fost condusă de Johannes Sommer, care el însuși fusese și profesorul lui Despot. Intenția lui Despot Vodă era să facă un centru umanist din această localitate a Moldovei. Planul lui s-a năruit înainte de a putea prinde forme mai concrete.

Învățătura umanistă, fără să se constituie la noi într-un curent de cultură, a găsit totuși o cale de propagare în masele mai întinse ale cititorilor din popor prin *Floarea darurilor*, tipărită mai întîi la începutul secolului al XVIII-lea, cuprinzînd o culegere de maxime ale filozofilor și ale unor teologi ca Socrate, Aristotel, Sf. Izidor, fericitul Augustin, Toma din Aquin etc., — de fapt o traducere a renumitului f l o r e g i u i t a l i a n de la sfîrșitul evului mediu *Fiore di virtù*, după cum observă T. Vianu (p. 562).

Faptul că umanismul nu a putut prinde rădăcini mai puternice la noi nu se datorește numai apartenenței noastre la ortodoxie, ci înainte de toate faptului că procesul de formare a burgheziei era aici într-un stadiu cu mult mai puțin evoluat decît în Occident. Dar aceasta a avut repercusiuni clare asupra formării literaturii noastre moderne, care nu are un izvor livresc ca diversele epoci clasice ale literaturilor din restul Romaniei, ci unul popular. „Toți marii scriitori români ai veacului al XIX-lea și de mai

tîrziu, Alecsandri şi Eminescu, Creangă şi Slavici, Caragiale, Vlahuţă şi Delavrancea, Sadoveanu şi Arghezi manifestă prin limbă, prin tematică, prin multe procedee literare, prin concepţie de viaţă şi prin tendinţe, un incontestabil caracter popular. Caracterul popular al literaturii române moderne, creşterea ei organică din folclor, este una din însuşirile ei cele mai izbitoare" — constată Tudor Vianu (p. 563).

Totuşi întregul val umanist se mai abate o dată în Transilvania, în cursul secolului al XVIII-lea, dar contopindu-se — de data aceasta — cu influenţa luminilor, va genera unul din curentele de bază ale culturii noastre naţionale : Şcoala ardeleană şi curentul latinist.

ASPECTE SPECIFICE ALE CLASICISMULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

D. PĂCURARIU

Subliniind, în lucrarea *Clasicismul românesc*, existența unei direcții clasice în literatura noastră, precizam în capitolul introductiv că avem în vedere, pe de o parte, o perioadă întinsă (ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea, pînă către 1830) în care orientarea clasică e dominantă, iar, pe de altă parte, o tendință mai largă, resimțită de-a lungul întregii mișcări literare, din veacul trecut și din veacul nostru, dominată de alte tendințe estetice, o tendință spre pondere și echilibru, spre sobrietate și limpezime, venind tot din clasicism. Perioada la care ne-am referit cuprinde în spațiul ei Școala ardeleană, orientată cu deosebire în direcție istoriografică și filologică, dar nu lipsită de scrieri beletristice, în rîndul cărora strălucește o capodoperă (*Țiganiada* lui Budai-Deleanu, creația literară cea mai însemnată din epocă); mai cuprinde poeții din Principate: Văcărești, Conachi, Dimachi, Barbu Paris Momuleanu ș.a. Preferințele literare ale intelectualilor transilvăneni, crescuți și trăind în cultul pentru latinism, formați, unii dintre ei, la școlile din Roma și din Viena dominată de spiritul lui Metastasio, mergeau către literatura latină, către poezia idilică de tip arcadic, către Voltaire și, sporadic, Marmontel. *Eneida*, *Bucolicele* și *Georgicele* lui Vergiliu, *Metamorfozele* lui Ovidiu sînt traduse ori adaptate și larg răspîndite de un Vasile Aaron, V. Pop, Ion Barac, la care se adaugă traduceri sau adaptări din Esop, Lucian, Xenofon, Marmontel, Klopstok, Mademoiselle de Scuderry, făcute de Samuil Micu, Ion Alexi, V. Aaron ș.a.

Țiganiada, în a cărei prefață autorul își mărturisește admirația pentru marii maeștri ai speciei Homer și Vergiliu, pornește în chip evident de la modelele antice, receptînd însă și alte influențe, Voltaire înainte de toate. Opera, clasică în punctul de plecare și într-o bună parte a structurii ei, relevă și alte tendințe aparținînd Renașterii și epocii barocului și prefigurînd pe unele secțiuni romantismul. Șincai și V. Aaron scriu ode în tradiție clasică, neînsemnate sub raport artistic, Molnar-Piuariu publică un tratat de *Retorică* (1798) după modelul lucrărilor clasice de acest fel din epocă, Diaconovici-Loga publică la 1821 o *Chemare la tipărirea cărților românești*

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 113–119 BUCUREȘTI, 1972

în care recomandă citirea lui Plutarh şi Marmontel. În Principate — unde scriitorii, cu puţine excepţii (Momuleanu, Asachi) aparţineau marii boierimi (Văcăreştii, Conachi, Dimachi, Goleştii ş.a.), formaţi cu profesori în casă, unii (Conachi, Goleştii) continuîndu-şi studiile la academiile greceşti din Iaşi şi Bucureşti, în al căror program literatura greacă, apoi cea franceză clasică, ideile estetice ale lui Boileau aveau o mare pondere; sau la Viena (Iancu Văcărescu, Asachi) şi Roma (Asachi) — interesul se îndreaptă preponderent spre literatura clasică greacă, Anacreon în primul rînd, apoi spre cea latină (Vergiliu, Ovidiu — cel din *Ars amandi* —, mai tîrziu Horaţiu), spre poezia neogreacă de tip anacreontic, din ultima fază a epocii fanariote — Hristopulos mai cu seamă —, spre poezia de curte — cea franceză, dar şi cea italiană a unui Metastasio —, apoi, spre clasicismul francez (Racine, Boileau, La Bruyère, Voltaire). În gramatica sa, tipărită în 1787, Ienăchiţă Văcărescu vorbea cu deosebire, referindu-se la marile realizări în creaţia literară, de contribuţia grecilor (de „vestitul Omer", de Hesiod, Euripide şi Aristofan); amintea apoi pe romani, citînd numele lui Ovidiu şi Vergiliu, pe italieni cu Tasso, Ariosto, Petrarca şi, mai ales, Metastasio, asupra căruia stăruia cu o menţiune specială („prea înţeleptul şi plinul de istorie şi dă ştiinţă şi mai vîrtos dă duh născătoriu Metastasio, păntru care îndrăznesc a zice că nu s-au împodobit acest poet cu poezia italienească, ci au împodobit poezia italienească cu duhul şi cu condeiul său"); şi, în sfîrşit, pe francezi, menţionînd numele lui Voltaire, elogiat pentru „dulceaţa Enriadei". Trei decenii mai tîrziu, Momuleanu, în prefaţa unui volum de poezii tipărit în anul 1820, exprima, cu uşoare nuanţe, aceleaşi preferinţe, relevînd în mod deosebit geniul lui Homer, „vîrf poeţilor" din toate timpurile şi mărturisind că „nimic alt ajutoriu din streine limbi" nu i-a „împuternicit condeiul, decît o lirică a lui Athanasie Hristopul". O atare literatură circula în Principate, era tradusă şi a influenţa orientarea şi dezvoltarea mişcării literare româneşti. Predomină lirica erotică în linia lui Anacreon şi a neoanacreonticilor, a poeziei galante a veacului al XVIII-lea. Poeţii — Văcăreştii, Conachi, Dimachi, Mumuleanu ş.a. — scriu dedicaţii de album, adesea în acrostih, în care cîntă graţia şi frumuseţea femeii iubite, obiectele de podoabă ale acesteia (un turban, un saric, un cordon, un inel etc.), filozofează alegru şi didactic pe marginea unor abstracţiuni, se inspiră din mitologia greco-latină, a iubirii mai cu seamă. Unii scriu ode şi imnuri patriotice (Iancu Văcărescu, Mumuleanu, Asachi), într-un ton elevat, dar potolit, de odă clasică şi impregnate cu referiri la istoria şi mitologia antică [1]. Orientarea anacreontică, interesul pentru mitologia greco-romană se vor prelungi la un Iancu Văcărescu, Ion Heliade Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu ş.a. Prefaţînd în 1843 volumul *Poezii* de Al. Hrisoverghi, apărut după moartea poetului, Kogălniceanu ironiza, la scriitorii generaţiei anterioare, tocmai această orientare: „La fieştecare rînd a compunerilor din vremea aceea nu găseşti decît muze şi iar muze, Apollon, Orfeos, Belona; cînd Mars, cînd Aris, Aheron, Dafnis, Tirsis şi

[1] În cunoscutul *Prolog*, scris cu prilejul primei reprezentanţii teatrale în limba română la Bucureşti, de Iancu Văcărescu, personajul principal, care rosteşte de fapt monologul, e Saturn, zeul timpului, avînd în spate pe zeiţa dreptăţii Astrea. Voievodul român din poezia *Glasul lui Mihai Viteazu* a aceluiaşi poet e „fiul lui Romu" şi nepotul „lui Marţ". În poezia *Imnul de seară* de Gh. Asachi, Ştefan cel Mare e „fulgerul lui Aris", iar oraşul Suceava, „anticul Ilion" ş.a.m.d.

toţi zeii din Olimp şi Tartar. Toate acele versuri erau ode imitate, versuri anacreontice, imne şi fabule şi mai ales sonete, felul de poezie favorit al Orfeilor care ne asurzeau urechile pe atunce". Satira e stimulată de modelul horaţian (Asachi) sau de cel al lui Teofrast sau La Bruyère (Mumuleanu). Ecoul lui Horaţiu e vădit şi în concepţia despre rolul educativ al poeziei („Spre virtute versu-mbie, despre rele face ură, /Fermecîndu-ni adapă d-o înaltă-nvăţătură", scria Asachi în una din poeziile sale), în poezia naturii la un Mumuleanu sau Asachi; al lui Vergiliu la Iancu Văcărescu (*Primăvara amorului*). Uşoare înrîuriri romantice la un Iancu Văcărescu (poezii ca *Ielele, Piaza rea, Către mormînturi, Sinucisul* ş.a.), Mumuleanu (*Toamna, Clopotul, Memoria celor trecute*) sau Asachi (ecouri ossianice în *Milian şi Dina, Privegherea ostaşului moldovean*, cîteva traduceri şi adaptări) sînt insignifiante în ansamblul poeziei acestor poeţi, dominată de orientarea clasică şi neoclasică.

Activitatea teatrală din epocă stă, în genere, sub aceleaşi auspicii. Creaţiile dramatice originale sînt înrîurite îndeaproape de Molière (vezi scenetele lui Conachi, mai tîrziu comediile lui C. Facca, C. Bălăcescu, C. Caragiale), iar primele spectacole în limba română au loc cu piese clasice (Euripide, Voltaire la Bucureşti; pastorala *Mirtil şi Hloe* de Florian şi Gessner, Voltaire apoi, la Iaşi).

Evident, este vorba de un clasicism epigonic. Cu excepţia *Ţiganiadei*, nici o operă de mare rezistenţă care să poată servi ca model. Ideile literare sînt exprimate sporadic, la modul general, nu închegate încă într-o artă poetică menită să ofere un cod sistematic pentru creaţia literară, dar ele ţin de teoria şi de experienţa literaturii clasice. Scriitorii români se referă elogios la reprezentanţii clasicismului greco-latin şi ai parnasului francez, la neoanacreontici ai veacului al XVIII-lea, care au pentru ei o valoare exemplară. Chiar dacă realizările mişcării literare, cu unele excepţii, sînt modeste, orientarea mişcării literare este, în ansamblu, clasică şi neoclasică.

Epoca următoare, a romantismului, afirmat deschis după 1830, este precedată la mică distanţă şi apoi însoţită tot timpul de entuziaste iniţiative privind dezvoltarea multilaterală a culturii naţionale : învăţămîntul, teatrul, presa, mişcarea literară în ansamblu, sub impulsul tendinţei înnoitoare revoluţionare. Principalii animatori ai acestor acţiuni — Gh. Asachi, Gh. Lazăr, urmaţi de Heliade Rădulescu şi de Gh. Bariţiu — sînt oameni formaţi în şcolile din Transilvania sau sub influenţa ideilor acestor şcoli, cunosc bine cultura şi limba latină şi sînt mîndri de originea romană a limbii şi a poporului lor, sentiment pe care sînt preocupaţi să-l sădească şi în conştiinţa învăţăceilor. E o epocă de entuziasm şi de luptă pentru emanciparea pe toate planurile a naţiunii, care culminează cu revoluţia de la 1848 şi se continuă cu unirea Principatelor şi cu înfăptuirea marilor reforme din timpul lui Cuza. Scriitorii sînt, aproape fără excepţie, anagajaţi, ca militanţi pe baricadă, în această luptă. Subsumată unor atari comandamente, se dezvoltă şi se afirmă mişcarea literară din toate provinciile româneşti, sub auspicii evident romantice. „În 16 ani, de la 1835 pînă la 1851 — scria Alecu Russo în *Studie Moldovană*, referitor la această perioadă de avînt patriotic şi revoluţionar a generaţiei sale — mai mult a trăit Moldova decît în cele cinci sute de ani istorice, de la descălecarea lui Dragoş la 1359, pînă în zilele părinţilor noştri [...] Părinţii noştri au

deschis ochii în leagănul strămoşesc, oamenii de la 1835, care inaugurează generaţia de faţă, au răsărit în larma ideilor nouă". „Dacia literară" pune cu autoritate, sub semnătura lui Kogălniceanu, problema orientării originale a literaturii, cerînd scriitorilor să se inspire din viaţa şi tradiţiile poporului român, Cezar Bolliac scrie insistent şi patetic despre rolul transformator, în sens social şi etic, al poeziei. Astfel de idei şi îndemnuri se întîlnesc şi la alţi scriitori, devin frecvente în epocă.

Şi totuşi orientarea clasică nu e, în esenţă, înlăturată. Ea se menţine încă foarte puternică, disputîndu-şi întîietatea, pe spaţii întinse ale mişcării literare, cu romantismul care, în ansamblu, e dominant. Opinia că romantismul s-a impus la noi fără rezistenţă, fără confruntări teoretice cu tradiţia unei direcţii clasice care n-ar fi existat, este, evident, neîntemeiată. Cum am încercat să arăt mai pe larg altădată [2], precizările de atitudine în favoarea orientării clasice sînt frecvente în epoca pre- şi postpaşoptistă, la un Heliade, Asachi, Bariţiu, Odobescu ş.a., paralel cu poziţiile în spirit romantic ale unui Bolliac, Kogălniceanu, Russo, cu accente polemice uneori vehemente. Pledoaria patetică pentru originalitate şi spirit naţional şi luarea în răspăr a tradiţiei neoclasice de către întemeietorul şi conducătorul „Daciei literare", articolele lui Bolliac subliniind rolul mesianic şi revoluţionar al literaturii, pledoaria acestuia pentru Hugo şi negarea spectaculoasă a lui Boileau [3] şi a doctrinei sale, în numele libertăţii de creaţie, aşa cum aceasta era înţeleasă de toţi contestatarii romantici, sînt două exemple — nu însă singurele care se pot cita — de atitudini polemice anticlasice, în numele unei estetici romantice. Pe de altă parte, luările de poziţie în favoarea orientării clasice sînt numeroase, nu lipsite de ascuţiş polemic, cu aspecte uneori violente, de pamflet la adresa romantismului. Sînt de amintit, în acest sens, sceneta în versuri a lui Matei Millo, *Un poet romantic* (1836), ca şi portretul satiric *Domnul Sarsailă, autorul* (1838), de Heliade, ambele, în esenţă, şarje antiromantice. De asemenea, articolul din tinereţe al lui Odobescu, *Bazele unei literaturi naţionale*, în care exprimarea crezului clasicist e însoţită de repudierea vehementă a romantismului [4], deşi scriitorul, ca şi Heliade de altfel, nu a rămas neatins de contaminarea romantică. Exemplele se pot înmulţi. O dispută clasicism-romantism a existat, aşa dar, în epoca pre- şi postpaşoptistă, romantismul afirmîndu-se concomitent cu menţinerea unei direcţii puternice clasice, impunîndu-se nu însă totdeauna şi peste tot suveran în viaţa literară. Li-

[2] În cartea noastră, *Clasicismul românesc*, capitolul *Aspecte ale polemicii clasicism-romantism*.

[3] „Teatru nostru nu este încă în stare a reprezenta un romantism ca al lui Hugo, dar gîndesc că viitorul îl va aduce şi în acea treaptă" — scria la 1837 într-o scrisoare către C. Voinescu II; iar, la 1844, în *Răspuns la articolul „Poezie"*: „Nu te mira însă, domnul meu, că nu urmez poveţile d-lui Boileau, cu sugrumarea şi omorîrea cugetărilor mele scoase odată afară de mine (...) acele lumi întregi de poezie nu s-au făcut pe regulile d-lui Boileau (...) Shakespeare şi Hugo vor trăi, domnule Boileanu, fără regule, precum trăiesc Osianii şi se renasc în toate limbile fără să fi avut limba făurită la fabrica d-tale, sau avînd o limbă foarte imperfectă".

[4] «Pentru exageratorii acestei şcoli totul se reduce la acest axiom: „Cine ştie să înşire o urmare de cuvinte, ce sună ciudat la ureche, astfel încît să înfăţişeze minţei nişte tablouri pline de contrasturi şi cît se poate mai împotrivitoare firei, acela e poet. Sufletu-i trebuie în veci să pătimească, tot ce e cu neputinţă să-l dorească şi să zică pe toate tonurile că nimic nu e bine pe pămînt, nici în ceruri, nici în iad şi că, prin urmare, moartea e singura scăpare a neamului omenesc". Astfel trebuie să fie poetul romantic. Ce batjocură! »

teratura dramatică în faza de început, pînă după 1850, dominată de farsă şi comedie, e tributară modelelor clasice, iar fabula şi satira în versuri, larg cultivate în epocă, pastorala (vezi *Macedonele* lui Bolintineanu) vădesc aceeaşi orientare. Romantismul se impune în lirica intimă şi patriotică, în balada istorică, în poemul epico-liric de mari dimensiuni creat de un Bolintineanu, în proza de călătorie, în încercările de roman şi, parţial, în nuvelă. Cu unele excepţii (Bolliac, în bună parte Russo şi Kogălniceanu), toţi scriitorii reprezentativi ai epocii oscilează, afirmîndu-se deopotrivă în opere clasice şi romantice. Formaţi la şcolile din ţară sau cu profesori în casă, în spiritul tradiţiei, al literaturii vechi greceşti şi latine, al celei clasice, franceze în primul rînd (La Fontaine, La Bruyère, Boileau, Voltaire), neoclasice (Hristopulos îndeosebi), ei au fost înrîuriţi ulterior de literatura preromantică şi romantică (Lamartine, Volney, Young, Hugo, Byron), dar nu integral. Romantismul pesimist gen Lamartine sau Young a fost pentru scriitorii români ai acestei epoci o experienţă ţinînd de vîrsta debutului, ei orientîndu-se în momentul maturizării ca cetăţeni şi artişti spre elegia şi oda patriotică, spre balada şi legenda istorică, spre poezia socială (Alexandrescu, Bolliac, Alecsandri, Bolintineanu). Preocupaţi, ca scriitori militanţi, de a scrie o literatură tonică, menită a contribui la regenerarea societăţii, ei puteau găsi în literatura clasică modele şi îndemnuri ca şi în literatura romantismului activ. „Poezia, pe lîngă neapărata condiţie de a plăcea, condiţie a existenţei sale — scria în 1847, în fruntea unui volum de poezii, Grigore Alexandrescu — este datoare să exprime trebuinţele soţietăţii şi să deştepte simţăminte frumoase şi nobile, care înalţă sufletul prin idei morale şi divine". Aşa se face că în epocă circulă deopotrivă, sînt traduşi romantici ca Lamartine, Hugo, Byron, Puşkin, Lamennais, ca şi clasici precum tragicii greci, Sapho, Horaţiu, La Fontaine, Molière, La Bruyère, Voltaire, Antioh Cantemir ş.a. Negruzzi, de pildă, traduce din Victor Hugo, din Thomas Moore, ca şi din Molière şi Antioh Cantemir; Grigore Alexandrescu adaptează motive din fabulele lui La Fontaine şi ale lui Florian, traduce din teatrul lui Voltaire, dar şi din lirica lui Lamartine şi a lui Byron ş.a.m.d. Orientarea creaţiei scriitorilor marcanţi ai epocii e, de asemenea, oscilantă. Alexandrescu se afirmă în egală măsură ca autor de elegii şi meditaţii patriotice de factură romantică şi ca fabulist, autor de satire şi epistole în tradiţie clasică. Negruzzi scrie nuvele romantice, poezii cu caracter eterogen, precum şi un ciclu de *Scrisori* (*Negru pe alb*) de structură clasică; Bolintineanu e romantic în elegii şi în legende istorice, în *Florile Bosforului* şi în amplele poeme epico-lirice, în proza de călătorie şi în romane, dar e neoclasic în *Macedone*, evocări idilice în descendenţa literaturii pastorale, şi în ampla culegere *Poezii din tinereţe nepublicate încă*, compoziţii juvenile în spiritul literaturii galante, caracterizate de poetul însuşi în prefaţa care le însoţeşte drept „o vibraţiune a hymnurilor greci şi latini"; la fel Alecsandri, autor de balade şi legende, de elegii erotice, de nuvele şi drame, toate colorate romantic, ca şi de comedii şi farse, de proză memorialistică în care excelează darul de povestitor causeur, de pasteluri şi de teatru istoric, caracterizate prin viziune echilibrată, prin eleganţă sobră, în linie clasică. Despre Alecsandri, Ion Pillat scria că „e un clasic desăvîrşit care a împrumutat haina romantică cît timp această mişcare se identifică în sufletul românesc

cu ideia de eliberare națională, politică și socială" [5].Heliade, eclectic în genere, e, ca poet, precumpănitor romantic, dar exprimă, mai frecvent, ca teoretician, idei în sensul doctrinei clasice. Și am putea continua exemplele.

În ultimele decenii ale veacului trecut, cînd literatura română, ilustrată de mari personalități, cunoaște o epocă de strălucită eflorescență, romantismul continuă a se menține în prim plan al vieții literare, oferind, prin Eminescu și Macedonski, cea mai înaltă expresie a afirmării sale. De asemenea, se impune puternic, prin Slavici și Caragiale îndeosebi, realismul. Alături însă și uneori subteran, în chiar structura celor două curente amintite, se resimte, viguroasă, direcția clasică. D. Popovici, în introducerea excelentei sale lucrări, *La littérature roumaine a l'époque des Lumières*, afirmă că, în această perioadă, literatura română revine la cultul valorilor universale, năzuind a-și crea baze clasice. Tipică, în această privință, este concepția și activitatea lui Maiorescu, mentorul „*Junimii*" și al revistei „*Convorbiri literare*", ambele cu o pondere atît de importantă în viața literară și culturală a țării. Înrîurit de filozofia și estetica germană, Maiorescu avea o bună cultură clasică (formată în cea mai mare parte în anii studiilor la Theresianum), care rămîne fundamentală pentru formația sa ca teoretician și critic literar. Într-o disertație dedicată studiului limbii latine în gimnazii, scrisă și publicată la vîrsta de 23 de ani, în anuarul Gimnaziului din Iași, criticul sublinia valoarea exemplară a limbilor și literaturilor clasice pentru tineretul studios și pentru scriitorii din toate timpurile, cărora le oferea ca modele de „obiectivitate" și claritate, de „rațiune" și echilibru, împotriva tendințelor de „subiectivitate", de „mărginire egoistă", manifestate „în scrierile modernilor", pentru realizarea idealului „de bine, de adevăr și de frumos", spre care omenirea a năzuit totdeauna. O atare concepție îl va călăuzi permanent pe Maiorescu în articolele sale critice, prețuind, în operele discutate, concizia și eleganța stilului, cumpănirea și măsura, „obiectivitatea" și „impersonalitatea", semnificația „morală" și „universală" a artei ș.a., repudiind în același timp prolixitatea și diluția verbală, „abuzul" de melancolie, „noțiunea de trivial" etc. Alți teoreticieni și critici ai „Junimii" (P. P. Carp, M. Străjanu, X. Gheorghiu, Ștefan Velovan, A. Costin, P. P. Negulescu) exprimă, în articole publicate în „Convorbiri literare", idei și remarci critice asemănătoare, în spirit clasic. Eminescu, romantic exaltat în prima perioadă a activității sale, a năzuit tot timpul spre echilibru și armonie, aspirație realizată în bună măsură în poeziile din a doua parte a vieții. Ca și Maiorescu, el elogia, într-un articol din anii maturității sale depline (1880), cultura clasică, cea latină îndeosebi, factor important de întărire spirituală a națiunii [6]. Tendința spre clasicism se manifestă vizibil în realismul sobru, preocupat de caractere cu semnificație tipologică largă, de concizia și precizia expresiei, la Caragiale; în seninătatea robustă a baladelor și idilelor lui Coșbuc; în poezia debutînd sub auspicii romantice, dar evoluînd spre o tonalitate calmă, adesea idilică,

---

[5] Ion Pillat, *Romantismul român*, în *Romantismul european*, București, 1932, p. 12.

[6] „Precum gimnastica dezvoltă toate puterile musculare și dă corpului o atitudine de putere și tinerețe, tot astfel pururea tînăra și senina antichitate dă o atitudine analoagă spiritului și caracterului omenesc" (*Învățămîntul clasic*, în „Timpul", 28. VI. 1880).

de evocare a naturii sau a vestigiilor clasice ale Italiei şi Greciei, la Duiliu Zamfirescu, în romanele acestuia din ultima perioadă ş.a.m.d.

Fenomenul e oarecum similar şi în literatura veacului XX. Dincolo de curentele şi de polemicile care agită viaţa literară, se manifestă aproape constant, în afara sau în cadrul unora din aceste curente, o tendinţă spre clasicism, reprezentată, înainte de toate, de vechi colaboratori ai „Convorbirilor literare", de discipoli ai lui Maiorescu (Coşbuc, Duiliu Zamfirescu, M. Dragomirescu, G. Murnu ş.a.). Critici tineri, precum M. Dragomirescu, H. Sanielevici, E. Lovinescu arată, la începutul secolului, unii dintre ei şi în deceniile următoare, o mare preţuire pentru literatura clasică, înţeleasă, la fel ca Maiorescu — şi ca Tudor Vianu ori Călinescu mai tîrziu — în valoarea ei exemplară (Lovinescu) [7], ca expresia unei tipologii umane, „normale, sănătoase" (Sanielevici), şi ca năzuinţă supremă a oricărei creaţii artistice (M. Dragomirescu). Asemenea idei vor influenţa, cel puţin o perioadă, detectoarele critice ale autorilor amintiţi. Sub auspicii clasice se situează, în perioada interbelică, poezia lui Ion Pillat, M. Codreanu, N. Davidescu — ultimii doi evoluează spre parnasianism —, structura intelectuală şi umană a lui Tudor Vianu, poetul Victor Eftimiu ş.a., iar după cel de-al doilea război mondial, poezia lui Arghezi, a lui Blaga şi George Călinescu, precum şi a multor poeţi contemporani, prin expresia calmă şi echilibrată a emoţiilor, printr-o viziune discret bucolică la unii, interes pentru mitologia eleno-latină la alţii, prin preocuparea pentru versul limpede şi dens, lucrat cu migală de artizan.

Comunicarea de faţă nu ne permite decît o expunere sumară şi lacunară în legătură cu problema clasicismului în literatura română. Există, cum s-a relevat de către unii critici literari amintiţi mai înainte (M. Dragomirescu, Tudor Vianu, poetul Ion Pillat), o predilecţie largă a literaturii noastre pentru echilibru şi „bun simţ" care ţine de firea poporului român şi care ne face în mod deosebit receptivi la arta clasică. Aşa explică de ce romanticii noştri năzuiesc, în ultimă instanţă, spre clasicism şi mulţi dintre ei oscilează tot timpul, realizîndu-se deopotrivă în opere clasice şi romantice. Poate de aceea, aflat într-o permanentă simbioză cu clasicismul, romantismul românesc este în genere ponderat şi nu cunoaşte decît accidental evaziunea sumbră şi macabră, excesele de pesimism. Sînt năzuinţe care se integrează în mod firesc fondului latin al spiritului românesc.

---

[7] „Din ea (cultura clasică — *n.n.*) — afirmă Lovinescu în lecţia de deschidere ţinută la Universitatea din Bucureşti, în 1910 — vor prinde înţelegerea frumosului în liniile cele mai simple — frumosul ce se vădeşte în ruinele măreţe ale Partenonului, în sobrietatea tragică a teatrului lui Sofocle, sau în simplicitatea nobilă a bucolicelor lui Vergiliu ... Prin nici o cultură altă nu se poate căpăta, domnilor, un sentiment mai puternic al măsurii, o mai mare dragoste pentru tot ce e cumpătat, sobru, decît prin cultura clasică".

COORDONATE EUROPENE ȘI ASPECTE SPECIFICE ALE ILUMINISMULUI ROMÂNESC

OVIDIU PAPADIMA

În zilele noastre, iluminismul — ca realitate istorică atît europeană cît și națională, înscrisă într-un perimetru spațial și temporal cît mai precis dar și mai nuanțat — a intrat intens în preocupările istoriei și teoriei literaturii române, atît ca fenomen național, cît și sub perspectiva comparatistă. Era și firesc să se întîmple astfel. Ideologia marxist-leninistă punînd accentul principal pe analiza și explicația științifică a fenomenelor vieții spirituale și folosind în primul rînd rațiunea în descifrarea procesului istoric — era firesc să-și îndrepte atenția spre acea perioadă apropiată din viața continentului în care s-au pus temeliile culturii noastre moderne, perioadă caracterizată tocmai prin încrederea deplină în știință și în rațiune ca instrumente nu numai pentru lămurirea trecutului, dar și pentru acțiunile necesare în vederea soluționării problemelor sociale pe care acest trecut le lăsase ca o apăsătoare moștenire și pe care prezentul le agravase.

Încă din perioada interbelică, D. Popovici — examinînd ideologia literară a lui Heliade-Rădulescu — identificase cele mai multe dintre izvoarele ei în secolul al XVIII-lea francez și îndeosebi în opera unuia dintre cei mai reprezentativi esteticieni ai acestui secol : Marmontel, care debutase prin colaborarea la *Enciclopedia* lui Diderot și mai ales la *Suplimentul* ei, ca să sfîrșească prin a fi doctrinarul unui foarte cuminte clasicism eclectic. Adîncirea cercetărilor sale în acest domeniu și schimbările de perspectivă în interpretarea fenomenului literar — inițiate prin transformările radicale efectuate în viața noastră socială și culturală după data de răscruce istorică a evenimentelor din 23 August 1944 — l-au dus firesc pe D. Popovici la elaborarea primei sinteze asupra iluminismului românesc, *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, apărută în anul 1945, lucrare cu totul meritorie. Dar D. Popovici rămăsese încă legat de spiritul și metodele comparatismului francez — înfloritor pe vremea studiilor lui la Paris — comparatism orientat, în spirit pozitivist, îndeosebi spre identificarea de izvoare și influențe externe. În același spirit au fost orientate și cercetările asupra începuturilor liricii noastre moderne — concretizate în opera Văcă-

REV. IST. TEORIE. LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 121–128, BUCUREȘTI, 1972

reştilor şi a lui Conachi — cercetări întreprinse de Ovid Densusianu, G. Bogdan-Duică, de şcoala lui Demostene Russo ş.a. Se urmărise aici pătrunderea ideilor şi modelelor literare ale sfîrşitului secolului luminilor din Occident, mai puţin prin contactul direct şi mai mult prin filiera neogreacească. În ceea ce priveşte Transilvania, s-au căutat izvoarele ideologiei corifeilor Şcolii ardelene — Gh. Şincai, Samuil Micu şi Petru Maior — în atmosfera anilor de studii ai acestora în pragul dintre secolele XVIII şi XIX, în Budapesta şi mai ales în Viena. În ceea ce priveşte singura operă literară de mari dimensiuni spirituale şi artistice a acestei epoci — *Ţiganiada* lui Ion Budai-Deleanu şi ramura ei tîrzie, poemul *Trei viteji* — a fost urmată aceeaşi cale, stabilindu-se amănunţit izvoarele lor străine, mai bine zis : factorii care le-au generat, modelele literare pe care le-a avut autorul, mergîndu-se adînc în trecut, pînă la *Batracomiomachia* atribuită lui Homer. Desigur, s-au avut în vedere şi factorii extraliterari, împrejurările sociale şi politice ale epocii. Şcoala ardeleană a fost explicată, în geneza şi aspectele ei, prin reformele iniţiate timid de Iosif al II-lea, în urma puternicelor cutremure de care s-a resimţit monarhia habsburgică, la sfîrşitul secolului XVIII, între care şi revoluţia lui Horia, iar în ceea ce priveşte Principatele Române, au fost avute în vedere urmările războaielor ruso-turce şi ale diferitelor tratate de pace prin care s-au încheiat ele, începînd cu cel de la Kuciuk-Kainargi şi sfîrşind cu cea de la Adrianopole. Însă, în timp ce în explicarea împrejurărilor extraartistice se punea accentul pe conjugarea factorilor interni cu cei externi, în lămurirea literaturii de epocă se insista asupra influenţelor şi izvoarelor străine. Sub acest unghi de vedere, specificul literaturii noastre dispărea în bună parte, în favoarea integrării ei în contextul occidental-european. Singura încercare — de altfel foarte meritorie — aceea a lui Mihail Dragomirescu, de a depăşi mecanica sursieristă în demonstrarea valorii artistice a *Ţiganiadei*, s-a efectuat la cealaltă extremă : aceea a ruperii tuturor firelor de legătură a operei cu împrejurările istorice care au generat-o.

În zilele noastre, cercetarea asupra epocii în care şi-au avut rădăcinile şi s-a desfăşurat opera multidimensională a Şcolii ardelene — ca şi începuturile literaturii noastre moderne în Principatele Române — şi-a lărgit considerabil orizontul, atît în ceea ce priveşte stabilirea impulsurilor venite de peste hotare, cît şi — mai ales — în ceea ce priveşte punerea în lumină deplină a factorilor interni care au prilejuit receptarea şi asimilarea ideilor ce au frămîntat întregul secol al XVIII-lea în Occident, culminînd cu Revoluţia franceză din 1794, ca şi a modelelor literare pe care le oferea acest secol, îndeosebi în Franţa. Cercetările întreprinse de Al. Duţu — fructificînd profundele intuiţii risipite în opera imensă a lui Nicolae Iorga — ne-au oferit o imagine a secolului al XVIII-lea în Principatele Române, diferită de cea realizată de D. Popovici în cunoscuta sinteză *La littérature roumaine à l'époque des lumières*. În acelaşi sens, studiile cu un caracter mai limitat, semnate de Iosif Pervain, Lucia Protopopescu ş.a., au adus contribuţii lămuritoare asupra raportului dintre cadrul european şi factorii interni, în geneza, evoluţia şi trăsăturile specifice ale Şcolii ardelene. Aceeaşi finalitate a avut-o în vedere şi încercarea de a lărgi cadrul investigării începuturilor poeziei române moderne, prin integrarea lor în fenomenul larg european al „cîntecelor de lume" şi al „micii poezii" ocazionale din Franţa secolului al XVIII-lea. Toate acestea au dus la încadrarea

fenomenului românesc din epocă în spațiul vast și complex al iluminismului european. Se poate vorbi acum, fără a avea multe șovăieli, de un iluminism românesc, cu unele trăsături specifice, în cadrul iluminismului care a dominat secolul al XVIII-lea în întreaga Europă. Unele încercări de sinteză — precum studiul introductiv al lui Romul Munteanu la excelenta ediție critică a *Țiganiadei*, alcătuită de Florea Fugariu, și capitolul asupra iluminismului, semnat de noi în volumul *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, apărute recent — au căutat să fructifice aceste noi cuceriri ale științei literare românești contemporane. Evident, cu acestea mersul vieții științifice în acest domeniu nu poate fi nicidecum socotit încheiat. Mai e încă loc destul și sînt încă multe aspecte de lămurit, din istoria și realizările iluminismului românesc, mai ales în ceea ce privește stabilirea unor raporturi cît mai exacte între cadrul general european și nuanțele lui specifice.

Investigarea *sincronică* a fenomenului credem că trebuie să fie cît mai atent nuanțată, deoarece iluminismul european este, la rîndul lui, un complex format din realitățile specifice ale fiecărei literaturi naționale în parte, — încercîndu-se și constatarea unor apropieri mai largi decît cu iluminismul francez și cu iosefinismul. Pe de altă parte, credem că e necesară și o perspectivă *diacronică*, iluminismul european realizîndu-se și în timp, nu numai în suprafață, parcurgînd etape cu caracteristici generale, dar și diferit nuanțate în diversele culturi naționale.

Potrivit legii, confirmată prin dialectica istoriei, că împrejurări asemănătoare pot genera fenomene culturale și artistice similare, fără a se afla într-o directă succesiune, fie în timp, fie în spațiu — o investigație *diacronică* a iluminismului românesc ne poate oferi asemenea coincidențe cu mult anterioare lui din evoluția iluminismului, la cîteva dintre marile culturi europene. Și tocmai prin constatarea unor astfel de similitudini — repetăm, fără de caracterul unor raporturi directe — credem că se pot contura unele trăsături specifice ale iluminismului românesc. Evident, procedînd astfel, istoria literaturii nu poate fi separată de istoria ideilor, cu o sferă mult mai largă decît fenomenul artistic.

Este unanim acceptată — și la ea s-au făcut referiri subtile și bine documentate, chiar în ziua întîia a dezbaterilor noastre de aici — propoziția că secolul al XVIII-lea, secolul luminilor, se caracterizează prin preponderența filozofilor. Ei și-au luat sarcina uriașă nu numai de a descoperi cauzele gravelor racile sociale ale epocii lor grevată de rămășițele încă puternice ale orînduirii feudale, menținînd încă preponderența aristocrației la mecanismul de conducere al statului, dar și de a indica mijloacele și căile de remediere, sau chiar de schimbare în profunzime a acestei situații. Nuanțele specifice merg aici — conformîndu-se fazelor de evoluție politică ale fiecărei națiuni în parte — de la „despotismul luminat" acolo unde monarhia era socotită încă puternică, precum în imperiul habsburgic, unde ea fusese impusă, încă de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și pînă la revoluție, precum în Franța, care o va realiza de abia la sfîrșitul secolului XVIII. De sigur că, în această privință, apropierile stabilite între reformismul iosefinian și căile de luptă politică ale corifeilor Școlii ardelene rămîn valabile. Trebuie să precizăm însă că și aici avem de înregistrat nuanțe, de la atitudinea foarte mlădioasă față de monarhia austriacă,

a lui Samuil Micu, izvorîtă din convingerea durabilităţii ei, pînă la spiritul revoluţionar al lui Gheorghe Lazăr, entuziast aplaudator al revoluţiei franceze şi inginer în oştirea lui Tudor Vladimirescu. În al doilea rînd — folosind o observaţie a lui De Sanctis, în celebra lui istorie a literaturii italiene — iosefinismul nu e un fenomen strict local, ci îşi are corespondenţe la popoarele care nu-şi realizaseră unitatea naţională, — în Germania şi Italia. Unii dintre suveranii statelor în care erau pulverizate aceste ţări, forţaţi pe de o parte de marile mişcări de idei care le subminau autoritatea, iar pe de alta strîmtoraţi de însuşi mersul idealului de unitate naţională — au trebuit să facă unele concesii reformiste. Astfel, în Italia, au procedat Carol al III-lea, duce de Parma, apoi rege al celor două Sicilii şi în urmă rege al Spaniei (1716—1788), precum şi Ferdinand al IV-lea, care l-a succedat la tronul celor două Sicilii. Carlo Emmanuel de Savoia a mers mai departe, aderînd la ideile republicane franceze şi murind în exil, sărac, la Paris. În Germania, Leopold al III-lea (1747—1792), merge de asemenea, foarte timid, pe calea reformismului. În Italia avem de înregistrat cazul aproape surprinzător al papei Ganganelli (1705—1774), care întreprinde reforme fiscale în statul papal şi desfiinţează ordinul retrograd al iezuiţilor, care ajunsese a fi o forţă mondială. În Principatele Române, unii dintre domnitorii fanarioţi merg şi ei pe calea reformismului Grigore Ghica modernizează şcoala domnească din Iaşi, afirmînd că „învăţătura şi ştiinţa săvîrşesc deplin pe orice om" ... Alexandru Ipsilanti îşi urmează politica şcolară, motivînd-o de asemenea, în spirit iluminist, ca o cale „către bun trai şi adevărata fericire" a oamenilor. Constantin Mavrocordat desfiinţează şerbia, înlocuind-o prin zilele de clacă, în domeniile sale succesive, în ambele principate.

Dacă în această privinţă situaţia din ţările româneşti nu diferă mult de tendinţele similare ale vîrfurilor statului, în ceea ce priveşte atitudinea aristocraţiei funciare şi clericale înfăţişează aspecte deosebite de stările din Occident. Încă de pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, întîlnim mari figuri de seniori ai bisericii profesînd idei iluministe. Mitropolitul Iacob, în predoslovia florilegiului *Cerească floare* (1757), vorbeşte de binefacerile „luminării" poporului. Istoricii noştri literari — N. Iorga, D. Popovici, A. Duţu, Mircea Anghelescu — au adus o dreaptă cinstire episcopului Chesarie de Rîmnic care — în prefeţele *Mineielor* sale — foloseşte capitole din *Enciclopedia* franceză. Mai tîrziu, un alt episcop, Ilarion al Argeşului, stă alături de revoluţia lui Tudor Vladimirescu, ca sfătuitor şi sprijin moral al acestuia. În pragul dintre cele două secole, minţi luminate din marea boierime, începînd cu Văcăreştii, îşi aşează opera în serviciul ideilor iluministe despre învăţătură, ca mijloc de ridicare a norodului. Să nu uităm nici rolul important al episcopului Inocenţiu Micu, la întemeierea învăţămîntului românesc din Transilvania. Categoriilor sociale din clasa mijlocie — medici, profesori, ingineri, jurişti, literaţi, oameni de ştiinţă — care în Occident au purtat stindardele iluminismului în luptă deschisă — li se adaugă în ţările româneşti şi numeroşi luptători provenind din mediul clerical, înşişi întemeietorii Şcolii ardelene: Micu, Şincai şi Maior. Explicaţia aderării lor la ideile iluminismului nu se poate rezuma numai la contactul cu orizontul european prin studiile lor în străinătate, datorite burselor primite în urma unirii unei părţi din biserica ortodoxă transilvăneană cu cea romano-catolică. În serviciul aceloraşi

idei se așează și protopopul ortodox al Brașovului, Radu Tempea, iar în Țara Românească, clerici ortodocși ca Eufrosin Poteca.

Rămîne acum să nuanțăm ideologia acestor exponenți ai unor categorii sociale atît de diverse. În Occident, ținuta iluministă în fața problemelor ridicate din viața socială a secolului al XVIII-lea a fost definită cum nu se poate mai clar de Engels, în *Anti-Dühring* : „Nici o autoritate exterioară, de orice fel ar fi fost, nu era recunoscută de ei. Religia, concepția despre natură, ordinea de stat, au fost supuse celei mai necruțătoare critici ; toate trebuiau să-și justifice existența în fața scaunului de judecată, al rațiunii (...) toate reprezentările tradiționale au fost aruncate la lada cu vechituri, ca iraționale, lumea fusese condusă pînă atunci numai de prejudecăți și tot trecutul ei nu merita decît compasiune și dispreț (...) de acum înainte, superstiția, nedreptatea, privilegiile și asuprirea trebuiau să cedeze locul adevărului etern, dreptății eterne" ... În Occident, filozofii iluminismului urmăreau *absolutul* : timpul era anulat prin enunțarea eternității principiilor izvorîte din „natura însăși" a omului ; spațiul era anulat prin depășirea limitelor dintre națiuni, ei considerîndu-se cetățeni ai lumii. Știința — produsul suprem al rațiunii — trebuia, după concepția lor, să devină un bun al maselor, prin școală și lucrări de popularizare. Avîntul marilor descoperiri — ce caracteriza secolul anterior — e încetinit în favoarea celor două obiective ale iluminismului : întemeierea filozofiei pe știință și difuzarea lor în popor. În ceea ce privește al doilea țel, iluminiștii români i se conformează cu dărnicie. În 1799 apare la Pesta *Loghica*, traducere după filozoful iluminist german Fr. Chr. Baumeister, iar în 1800 apar la Sibiu *Filosofia cea lucrătoare* și *Legile firei, Ithica și politica*, toate traduse de Samuil Micu încă din anul 1881. Tot în acel an a început Samuil Micu prelucrarea unei alte opere a lui Baumeister, *Învățătura metafizicii*, rămasă în manuscris pînă în zilele noastre, cînd a fost studiată și editată de Dumitru Ghișe și Pompiliu Teodor, cărora le datorăm și punerea în circulație a lucrării similare a lui Gh. Șincai, *Învățătură firească spre surparea superstiției norodului*, realizată, se pare, în anii 1804—1808. Tot Șincai traduce manuscris *Fizica* lui Helmuth și încearcă tălmăcirea unei *Istorii a naturii sau a firei*. Să nu ne speriem de cuvîntul *metafizică* din titlul manuscrisului lui Micu. Și aici, ca și în toate prelucrările de acest gen ale lui și ale lui Șincai, predomină punctul de vedere deist, al iluminiștilor germani — de la mărunți ca Baumeister și reprezentanții tipici ai raționalismului iluminist, de la Christian Wolff, pînă la Kant — încercînd o împăcare între filozofie și știință. În această privință, înseși punctele de plecare ale acestor încercări ne indică o apropiere a transilvănenilor de iluminismul german, generat de împrejurări istorice similare, — spre deosebire de pozițiile mult mai radicale ale filozofiei iluminiștilor din Franța și Anglia. Prin cunoașterea acestor lucrări filozofice oscilînd între știință și deism, imaginea iluminismului românesc se întregește, devenind mult mai complexă, în ceea ce privește integrarea lui în cordonatele iluminismului european. Deosebirile se pot sesiza și aici, în atitudinea față de știință. Imperativele luptei pentru emanciparea socială, strîns legate de cea națională, îi determină pe iluminiștii transilvăneni să pună accentul major pe alte discipline : istoria și filologia. Depășind cadrul specific al iluminismului — ideea de ridicare a maselor prin luminile filozofiei și ale științei — prima generație de scriitori transilvăneni folosește istoria și

filozofia ca arme de luptă politică. Ceea ce urmăreau ei se ştie unanim : întemeierea revendicărilor de egalitate naţională şi socială a poporului român din monarhia habsburgică pe demonstrarea originii latine şi a continuităţii elementului roman în Dacia. De aici şi atitudinea deosebită a iluminiştilor români faţă de cultura populară. Dacă din punctul de vedere al filozofiei considerau folclorul ca o sumă de *relicve* ale trecutului, pline de eresuri şi superstiţii — pe care se socoteau datori să le combată prin luminile ştiinţelor fizico-matematice — din perspectiva luptei naţionale, le stimau enorm, ca documente viu grăitoare ale latinităţii şi continuităţii poporului român. Va trebui să vină romantismul — atît ca curent european, cît şi ca realitate naţională — ca folclorul să devină obiect de interes şi admiraţie şi prin valoarea lui artistică. Să nu ne închipuim însă că în iluminismul occidental lucrurile stăteau altfel. Faimoasa culegere a abatelui Percy — *Relicve ale vechii poezii engleze* — o arată însuşi titlul, fusese intenţionată de autorul ei ca o operă de istorie literară, readucînd la lumină rămăşiţe ale literaturii medievale. Succesul ei imens n-a creat o mişcare de interes pentru folclor ci o serie de falsuri, al cărei cap e Macpherson cu al său *Ossian* [1], propunînd o istorie legendară în locul cronicilor, foarte sărace în amănunte referitoare la perioada de constituire a poporului anglo-saxon, ca şi Chatterton cu *Poemele lui Rowley*.

Odată cu aceste constatări ajungem la cercetarea literaturii propriu-zise a iluminismului românesc. Precum se ştie, ea a fost aproape total subordonată luptei pentru afirmarea drepturilor naţionale faţă de inferioritatea juridică în care era situat elementul românesc în Transilvania prin *Unio trio nationum*, şi prin inferioritatea de fapt, pricinuită de preponderenţa fanarioţilor şi amestecul demnitarilor otomani în viaţa de stat a Principatelor Române. În acest context există doar două fenomene importante : începuturile poeziei moderne în Principatele Române şi gigantica operă literară a lui Ion Budai-Deleanu în Transilvania. Să le încadrăm *sincronic* în orizontul european ar fi o greşeală, care s-a şi făcut de multe ori în istoriografia noastră literară. Lirica Văcăreştilor şi a lui Conachi a fost astfel încadrată, sub aspectul ei erotic, în categoria cîntecelor lăutăreşti, iar cea meditativă, în aceea a clasicismului întîrziat. *Ţiganiada* a fost considerată — în ceea ce priveşte specia epopeii eroicomice — ca un genial anacronism ; iar în ceea ce priveşte ideologia ei, în categoria iosefismului. Sincronic, a fost situată în continuarea momentului decadent al epopeii eroicomice, devenită simplă parodie a epopeilor clasice, de la Homer la Ariosto, Tasso şi Boileau, în Viena lui Alois Blumauer, opinie emisă de Gh. Bogdan-Duică.

Procedînd însă *diacronic* — fără nici o intenţie de a stabili filiaţii directe şi izvoare de inspiraţie, ci doar similitudini de împrejurări istorice — *Ţiganiada* şi *Trei viteji* ne apar într-o cu totul altă lumină, ca şi poeziile Văcăreştilor, ale lui Conachi şi ale predecesorilor şi emulilor acestora. Departe de a fi numai sumbru şi grav, închingat de rigorile unei poetici clasicizante, peisajul literar al iluminismului european ne apare

[1] Aceeaşi atitudine o înregistrăm, în proporţii mai reduse, şi în Principatele Române. Alături de opţiunea hotărîtă a lui Gh. Lazăr pentru matematică şi tehnică, întîlnim opera de organizare a şcolilor, întreprinsă de Eufrosin Poteca. Între scrierile lui cu caracter clerical, întîlnim şi *Filosofiea cuvîntului şi a năravurilor*, după Heineccius.

împlinit cu zonele luminoase ale unei poezii minore, dar plină de bucuriile vieţii şi în primul rînd al celei erotice şi bahice. Era şi firesc să fie aşa. Clasele mijlocii, luptînd pentru deplina lor emancipare de sub predominanţa aristocraţiei, dobîndiseră o serie întreagă de drepturi, care făceau ca viaţa să pară mult mai senină, în comparaţie cu trecutul feudal. Ceea ce unea cele două extreme era tendinţa polemică, uzînd de argumentul logic în filozofie şi de parodie în poezie. În prima fază a iluminismului englez (1688—1740) domină severa estetică clasicistă a lui Alexander Pope, care nu recunoaşte prozei epice dreptul de cetăţenie în cetatea literelor şi care medita grav asupra destinului omului în eternitate, dar alături de recile lui pastorale, cu o natură stilizată ca un parc — parodiă moravurile elitei londoneze în poemul eroicomic *Răpirea buclei*, narînd un scandal monden, provocat de un gest nesăbuit de adoraţie, mai ales pentru părul unei frumoase din înalta societate. Dacă poemul acesta nu a ajuns la cunoştinţa lui Budai-Deleanu, în schimb senzualul Conachi a fost tentat să traducă poemul lui Pope, *Încercare de voroavă asupra omului*, caracteristică producţie a raţionalismului clasicizant. Pentru dezvoltarea impetuoasă a prozei epice la dimensiunile romanului — caracteristică fazelor următoare ale iluminismului englez — nu mai existau însă condiţii asemănătoare la noi, în pragul dintre cele două secole. În schimb, fantasticul folcloric îmbinat cu un realism jovial, al unor poeme ale lui Robert Burns — ţăranul scoţian care nu crea simili folclorici, ci poezie de tradiţie medievală citadină — îşi află echivalenţele în aşa-zisele balade de inspiraţie populară ale lui Iancu Văcărescu (*Peaza bună*, *Peaza rea*, *Ielele*). În Italia, alături de raţionalismul clasicizant al lui Metastasio (1698—1702), autor de tragedii cu subiecte antice, poet de curte şi autor de ode şi cantate — întîlnim epopeea eroicomică a lui Carlo Gozzi *La marfisa bizzarra*, parodie în care paladinii lui Carol cel Mare, celebraţi în epopeile cavalereşti feudale, apar ca nişte oameni de nimica, leneşi şi vagabonzi. În deplin contrast cu Gozzi — concepînd arta ca severă slujitoare a luminilor ştiinţei — Giuseppe Parini scrie ode despre *Salubritatea omului* şi *Vaccinul variolei*, aşa cum Vasile Aaron va celebra practica agricolă în poemul *Anul cel mănos*. În Franţa, teribilul Voltaire îşi permite să scrie şi poezii erotice cu adresă precisă, ca mai tîrziu Văcăreştii şi Conachi, frămîntaţi şi ei de problemele grave ale epocii lor. Şi în domeniul literaturii, fazele iluminismului german sînt cele mai apropiate de felul cum a evoluat beletristica iluminismului românesc. În prima jumătate a secolului XVIII, literatura iluminismului german e dominată de tendinţe moral-pedagogice. Gottsched impune o artă poetică în spiritul lui Boileau, pledînd pentru o poezie raţională, cu funcţiuni etice, preferînd fabula şi poemul didactic. Hagedorn şi Gottsched scriu fabule. În schimb, poetul Johann Christian Günther, cu scăpărări de geniu dar mort în plină tinereţe, lasă în manuscris *Die Leonorelieder*, poezii îndurerate de iubire, şi *Studenten — und Trinklieder*, versuri anacreontice, cîntînd în limbajul popular al cîntecelor de lume (*Gesellschaftslieder*) plăcerile vieţii. Ludwig Gleim (1719—1805) — ca şi Văcăreştii şi Conachi mai tîrziu — dezvoltă lirica anacreontică, evocîndu-şi iubirile într-un limbaj poetic în care expresia frustă, apropiată de cea populară, se interferează cu recuzita mitologică antică, devenită simplă convenţie, în care figurează nimfele, faunii şi, firește Cupidon cu arcul său. Dar, în a doua jumătate a secolului XVIII, literatura germană înre-

gistrează efortul de a se înălța spre culmile atinse în trecut de englezi și francezi. Admirînd *Paradisul pierdut* al lui Milton, Klopstock scrie *Messiada*, purtîndu-și eroii de pe pămînt în infern și în paradis, ca și Dante. Liric prin excelență, crează o strălucitoare formă de vers autohtonă, adaptînd fericit hexametrul antic la sonoritatea limbii germane, dar e incapabil să dea viață personajelor unei imaginare mitologii creștine (1748—1773). Celebrează pe eroul luptelor cu romanii, teutonul Hermann-Arminius. De la solemnitatea lui Klopstock, epica germană de largă respirație devine teren al exercițiului liber și grațios al fanteziei poetice, sclipitor în ironie, cu tendințe spre parodiere. În romanul *Don Sylvio von Rozalva* (1764), pornind de la *Don Quichotte* și povestind aventuri cavalerești în Spania, meditează în fond asupra vieții germane contemporane lui. La fel, în romanul *Die Könige von Scheschian* (1772), în cadrul feeric al Orientului, plasează discuții asupra celor mai potrivite forme de guvernare, între democrație și monarhie, optînd pentru un despotism luminat. Toate aceste aspecte ne duc cu gîndul la ceea ce își propusese și ceea ce a realizat Budai-Deleanu, — fără a se putea vorbi de influențe directe, ci numai de similitudini ale împrejurărilor. În această perspectivă *diacronică* a literaturii europene — aspectele literaturii occidentale a iluminismului, precedîndu-le la intervale de timp între un secol și o jumătate de secol — creațiile lui Budai-Deleanu și ale primilor lirici moderni ai noștri nu ne mai apar ca închise în spațiul îngust al imitării unor modele străine, ci ca producții autentice, generate de aceste circumstanțe asemănătoare. Ceea ce le diferențiază specific este adînca și directa ancorare a operei lui Budai-Deleanu în cultura noastră populară, iar a Văcărești lor și a lui Conachi în realitatea cvasifolclorică a cîntecelor de lume.

ILUMINISM ŞI PREROMANTISM ÎN CULTURA ROMÂNĂ. MĂRTURIA ADUSĂ DE TRADUCERILE DIN RÉTIF DE LA BRETONNE

ALEXANDRU DUŢU

Dacă se urmăreşte evoluţia mărturiilor care exprimă preocupările culturale din societatea română, în decursul secolelor XVII, XVIII şi pînă la mijlocul secolului XIX, se poate constata o permanentă creştere şi amplificare a grupului documentelor scrise; treptat, cartea ocupă un loc tot mai important în procesul cultivării şi în elaborarea valorilor culturale, invadînd domeniul comunicării orale, pe care se dezvoltase, pînă spre sfîrşitul secolului XVII, creaţia literară, realizată pe nivelul popular conform unor tipare consacrate, şi arta vorbirii frumoase, ce a înflorit pe nivelul aulic, ghidată fiind de normele retoricii.

Expansiunea scrisului manifestă, în acelaşi timp, diversificarea constantă a preocupărilor intelectuale[1]. În epoca luminilor, se multiplică manuscrise şi cărţi tipărite în care sînt abordate probleme istorice, norme de comportare şi chestiuni privind viaţa socială, sînt prezentate îndrumări ce beneficiază de progresul ştiinţific european; sînt difuzate intens opere literare care se bucură de succes pe continent. Aceste cărţi au menirea, în motivările pe care le dau traducătorii şi scriitorii originali, să procure o delectare, să ofere cititorilor o destindere după încheierea activităţii cotidiene, o *zăbavă*. Motivările lămuresc prea puţin resorturile „ficţiunii", pătrunzînd cu timiditate în investigarea mecanismului elaborării operei care delectează; dar ele nu au reticenţe, atunci cînd tratează resorturile psihologice ale lecturii: poeziile şi romanele care înfăţişează aventurile unor cupluri procură cititorului clipe de răgaz, utile meditaţiei şi zborului imaginaţiei. Laolaltă, exerciţiile versificate şi naraţiunile expun experienţe care dezvăluie bogăţia universului uman, dar nu în afara oricărui sistem: fiecare experienţă procură o învăţătură care, la rîndul ei, ilustrează pre-

[1] Vezi cartea noastră *Coordonate ale culturii române în secolul XVIII*, Bucureşti, 1968 şi studiul *Carte şi societate în secolul XVIII* din volumul *Explorări în istoria literaturii române*, Bucureşti, 1969.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 129–136, BUCUREŞTI, 1972.

ceptele ce dirijează existența individuală și cea colectivă. Cu alte cuvinte, în șirul *cărților pentru zăbavă* se înscriu creații care se conformează la un ansamblu de norme unanim acceptate.

Și, cu toate acestea, varietatea traducerilor este mult prea mare pentru a considera că sistemul normelor este foarte restrîns : se traduce Fénelon, dar și Florian, Gessner și Metastasio, dar și Bernardin de St. Pierre, pentru ca în alte manuscrise să întîlnim opere semnate de nume ilustre ca d'Ussieux, Baculard d'Arnaud, Pixérécourt, care se bucură de succes în tîrgurile de cărți și în cercul cititorilor din Germania, de exemplu [2]. Ducray-Duminil, care, cronicar la „Petites Affiches", consola pe autorii de piese cu răsunătoare eșecuri prin remarca tip : „piesa este scrisă de un om de spirit care, sperăm își va lua revanșa", a oferit prin *Alexie* al său o zăbavă reconfortantă unui grup numeros de cititori (după cum atestă copiile executate după versiunea lui Alexandru Beldiman), pînă ce generația pașoptistă nu i-a mai acordat prilejul de a-și lua revanșa. Povestiri moralizatoare și „romanțuri" care dau o învățătură intră în circuitul culturii scrise și în prima parte a secolului XIX. Se poate constata, însă, că trama aventurilor devine tot mai complicată, autorul insistînd tot mai mult asupra rolului deținut de pasiune în viața oamenilor. Această evoluție se desenează paralel cu dezvoltarea grupului de scrieri care oferă norme de comportare vieții individuale și celei colective, *cărțile de înțelepciune*, tot mai receptive la complexitatea existenței sociale [3]. Zăbava se combină, astfel, cu etica.

În acest sens, un copist al romanului lui *Filerot*, ne mărturisește în versuri chinuite, dar pline de sinceritate, că, după opinia sa, nimeni nu poate refuza lectura unui romanț,

„Că toți le iubesc ca să-și mai petreacă,
Oricine va fi, ca vremea să-i treacă;
Lăcuind în casă fără nici un lucru
Apucă vreo carte, își uită gîndul;
Unii au o fire ori ce să cetească
Silința-i îndeamnă să și isprăvească..." [4]

Ne putem întreba pînă unde putea să împingă curiozitatea cititorul care „se deconecta" în condițiile descrise de copistul nostru : putea el citi și „isprăvi" orice carte? scrisă chiar de „preromantici"? Un răspuns ni-l dă traducerea operei lui Restif (sau Rétif) de la Bretonne în limbile neogreacă și română, deoarece în acest caz avem de-a face cu receptarea unei scrieri datorate unui adept al lui Rousseau ; un adept denumit de o critică dornică să aristocratizeze istoria literară drept „le Rousseau des ruisseaux". Critica recentă a găsit, însă, alte calități în opera lui Restif decît cele care-l făceau pe Lanson să pronunțe sentința : Restif „délaye les idées du maître dans des oeuvres aussi vulgaires que

[2] Amănunte la Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, București, Ed. Minerva, 1971, cap. IV. Pentru răspîndirea acestei literaturi în Germania, vezi Werner Krauss und Martin Fontius, *Französische Drucke des 18. Jahrhunderts in den Bibliotheken der D.D.R.*, Berlin, Akademie Verlag, 1970, 2 vol.

[3] Vezi cartea noastră *Les livres de sagesse dans la culture roumaine*, București, AIESEE, 1971, 191 p.

[4] Biblioteca Academiei R.S.R., *Ms. rom. 1374*, f. 5 și f. 200v.

nombreuses", deoarece, dacă este adevărat că scriitorul a publicat în cinci ani 12 800 de pagini, record pe care nici Balzac nu l-a atins, nu este mai puţin evident că datorită lui au pătruns în creaţia literară personaje din straturile cele mai de jos ale societăţii, ignorate de literatura secolului anterior [5]. *Les contemporaines* s-au difuzat intens şi au reţinut atenţia marelui revoluţionar grec Rigas Velestinlis care, atras de nuvelele acestui cronicar al Parisului, a redat, după cum s-a demonstrat de curînd[6], şase din cele 300 de povestiri.

Semnificativ este, în primul rînd, faptul că Rigas alege acele povestiri în care apare lumea cu ocupaţii mărunte, reţinînd, astfel, şi ceea ce constituie partea încă viabilă a operei lui Restif; el include în culegerea sa aventura tînărului provincial, a ucenicului dintr-un magazin, a unor fete sărmane. În al doilea rînd, scriitorul grec nu se limitează la o traducere, ci prelucrează, remodelînd astfel originalul [7]. Iar atunci cînd remodelează, Rigas ţine seama de normele etice. Traducătorii români îl urmează cu fidelitate.

S-a constatat că scrierile politice ale marelui revoluţionar grec au circulat în Moldova [8] şi că activitatea lui, desfăşurată în mare parte în Ţara Românească, s-a înscris în frămîntarea generală din sînul societăţii române [9]. Despre o influenţă directă a operei literare a lui Rigas nu s-a vorbit, însă, decît de curînd şi anume în documentatul studiu al lui Mircea Anghelescu, care descoperind în *Sofronim* de Florian (în versiunea realizată după un intermediar neogrec de către Iordache Slătineanu, în 1797), versuri preluate de aiurea, a stabilit că „noul cîntec al lui Sofronim care apare în traducerea lui Slătineanu şi se răspîndeşte prin ea este luat dintr-o carte apărută cu puţin timp înainte" şi anume din *Şcoala amanţilor delicaţi* (Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν), publicată de Rigas la Viena, în 1790. Autorul studiului surprinde modificarea extrem de importantă operată de traducător în structura scrierii franceze şi conchide că introducerea acestui text în nuvelă indică „începutul unui transfer de interes de la lirica pastorală de tip Florian ... către lirica sentimentalistă de tip preromantic, aşa cum vom întîlni, cu o prezenţă masivă, în miscelaneele de texte poetice, anonime şi mai puţin anonime, care vor circula cu mare intensitate după începutul secolului al XIX-lea" [10].

Am avut prilejul să constat că opera lui Rigas a fost tradusă de două ori în limba română: în 1818 o copie este făcută în Moldova şi, mai devreme, în 1804, o alta, probabil, în Ţara Românească. Primul manuscris cuprinde o traducere integrală a cărţii tipărite la Viena, el

---

[5] Marc Chadourne, *Restif de la Bretonne ou le siècle prophétique*, Paris, Hachette, 1958, p. 214.

[6] Jean A. Thomopoulos, *L'original de l'„École des amants délicats" de Rhigas Velestinlis*, „Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher", Athen, 1960, p. 20—31.

[7] În această problemă, vezi studiul nostru *Traducere şi remodelare în cultura română din perioada luminilor*, în *Probleme de literatură comparată* ..., Bucureşti, Edit. Acad., 1970, p. 155—159.

[8] Al. Elian, *Sur la circulation manuscrite des écrits politiques de Rhigas en Moldavie*, „Revue Roumaine d'Histoire", 1962. p. 487—499.

[9] Vezi Nestor Camariano, *Cîteva consideraţii cu privire la revoluţionarul Rigas Velestinlis*, în „Studii", 1964, 5, p. 1097—1116, care apreciază că publicarea acestei opere literare, la Viena, dovedeşte că „revoluţia franceză, la izbucnirea ei, nu l-a mişcat pe Rigas"(p.1102).

[10] Mircea Anghelescu, *op. cit.*, p. 118—125.

incluzînd toate cele șase povestiri, sub titlurile : *Tînărul lăcuitoriu de țară*, *Ciracul dughenăi*, *Noul Pigmalion*, *Vătămarea cinstii din pricina amoriului*, *Amoriul cel dentăiu*, *Moarte a doi tineri libovnici*. Este vorba de o copie, executată de Costache Borș, care indică drept traducător pe Ioan Beldiman. Versiunea poartă titlul, nu prea depărtat de cel al prelucrării grecești : *Istorie a celor mai gingașe amoruri a Parisului* (Bibl. Acad., *Ms. Rom. 126*). Cealalt text se află în Biblioteca Universității din Cluj și este împărțit în mai multe manuscrise (*Ms. 4336*, *4337*, *4387*), în care se află povestirile II, V și VI ; traducerea a fost făcută de Nicolae Udeanu, care a dat alte titluri decît cele apărute în versiunea moldoveană : *Istoria ciracului prăvăliei*, *Istoria furării cinstii din pricina amorului*, *Istoria nemilostivii morți din pricina amorului* [11].

Tălmăcitorii oferă cititorilor o carte pentru „zăbavă", dar în acest caz se simte nevoia unei argumentări suplimentare a caracterului „etic" al scrierii selectate ; de aceea, urmînd prefața lui Rigas, traducătorul moldovean își avertizează publicul de la pagina 3 a manuscrisului : „findcă limbile cele iubitoare de hulă pîndesc pururea prilej, nu am îndoială că nu mă vor huli și pre mine, cum osteniala mea am ales-o în întrebuințarea uniia ca aceștiia și nu într-alta mai folosătoare. Am cinstea a le răspunde, că aciastă istorie, cu toate că cuprinde în sine numai fapte de amoriu (lucru ce să obicinuiește acum în veacul nostru la toată starea omeniască), dar cetind-o bine cu luare aminte, nu numai va înțălege că toate aceste eroticești patimi s-au mărginit, nu prin alta, decît prin însuși taina cea sfîntă a însoțirii, spre care scoposul și pohta cea silnică a tinerilor libovnici au privit, dar și pildă de agiuns va lua întru însuși a vieții sale petrecire". Recomandarea este dublă : povestirile se ocupă de sentimentul dragostei, care stăruie în atenția scriitorilor din toate societățile „luminate" (formînd, laolaltă, „Europa luminată", a cărei imagine are o deosebită pondere în precizarea direcției adoptate de mișcarea de idei din sud-estul european, chiar dacă imaginea nu ține seama de toate datele realității occidentale) ; ele aduc în prim plan existența oamenilor pînă acum ignorați de literatura cultivată în straturile suprapuse ale „vechiului regim".

Prelucrarea a urmărit aceste două indicații : ea a selectat acele povestiri ale lui Restif care istoriseau destinele unor oameni din popor, după cum a accentuat latura erotică a narațiunii, reliefînd locul pe care sentimentul dragostei îl joacă în existența umană. Se poate afirma, chiar, că Rigas a insistat asupra importanței pasiunii, deoarece iată cum începe

[11] O semnalare a *Ms. 126* în recenzia Ariadnei Camariano la studiul lui Thomopoulos, publicată în „Revue des études sud-est européennes", 1964, 1—2, p. 319. Versiunea lui Nicolae Udeanu ar putea avea o legătură cu traducerea cărții lui Rigas pe care afirma că a făcut-o Gheorghe Pețacov (vezi Alexandru Ciorănescu, *O scrisoare literară a lui Gheorghe Pețacov*, în „Revista istorică", 1934, 7—8, p. 368—381).

În privința traducătorului moldovean, identificarea nu este mai puțin dificilă. S-ar putea presupune că este o greșeală a copistului, care a transcris grăbit numele lui Alecu Beldiman, care a început prin a traduce din neogreacă. Dar întrucît copistul Costachi Borș transcrie și versiunea lui Prévost, *Istorie cavalerului de Grie și a iubitii sale Manon Lesco*, 1815, precizînd că este vorba de o versiune realizată de Banul Aleco Beldiman, este greu de presupus că a făcut o eroare. Poate că Ioan Beldiman este comisul care dăruia lui Mihail Kogălniceanu un letopiseț (Bibl. Acad., *Ms. rom. 115*).

Amorul cel dintîi traducere a lui Τὸ πρωτῶν ἀμόρι, la rîndul său prelucrare a lui *Le premier amour* :

„Între alte vrednice de laude şi iscusite privelişti a Parisului iaste şi grădina împărătiască a Tuleriilor care are o orînduială prea frumoasă, nu numai pentru lărgimea cea îndestulată şi de felurimea pomilor, ci şi pentru apele cele frumoase şi curate ca crişta1ul care cu meştirşug să împart şi răcoresc. Acolo să adună nenumărată mulţime de norod pentru primblare şi desfătare, unii voind aş goni melanholia, alţii curînd a intra în patimă cu cercarea vreunii frumoasă faţă, fiindcă iaste de opşte adunare şi să află ipochimene de acele care unile pătimind şi altile voind a primi patima amoriului. Doi tineri de bun neam şezînd pe o verdeaţă, după cîteva întorsuri ce au făcut, au început să-şi povestiască patimile lor" (*Ms. 126.* f. 102^{v})

În textul lui Restif, începutul se reduce la : „Hélas ! disait un jour un homme qui se promenait aux Tuileries avec un autre, je n'ai trouvé de véritablement aimable que la première femme que j'ai aimée".

Iată şi un al doilea pasaj, interesant sub raportul redării unui portret feminin : „Eu eram de 13 ani cînd am început a învăţa carte lîngă un frate al meu arhiereu. În vîrsta aceasta, te încredinţez că am simţit oare care plecare cum că s-ar căde a face vreun amor. Mă văseleam uneori să zugrăvesc în mintea mea chipul vreunei tinere după cum eu o doream, adică cu boiu măsurat, cu frumoase alcătuiri, cu mers încuvinţat şi cu desfătată zîmbire ; toate aceste le închipuiam în mintea mea şi făceam un idol prea frumos pre carele ca pre însumi îl iubeam. Încă nu sfîrşisem bine a zugrăvi în părearea mea şi într-o zi, acolo unde cu mare evlavie stam în biserică (fiindcă era în zioa aceea sărbătoare mare), am văzut apropiindu-se în mijlocul norodului ipochimen mai frumos şi decît îngerii. O smerenie împodobită cu mii de daruri, făptura obrazului, blîndiaţa căutăturii, ruşata, mişcarea cea eroticească a închieturilor, mijlocul cel subţiratic şi micşurarea piciorului se asămăna cu acea frumuseţe ce închipuiem în mintea mea. Îndată s-au schimbat faţa mea, suflarea mi s-a tăet, am rămas ca un eşit din minte, inima mea au început a se bate o neîncetată pornire, genunchile îmi tremura, un nor au căzut denaintea ochilor mei şi aşa din menutul acela am început a iubi pre frumoasa Aneta fiica lui Ruso" (f. 103).

Faptul că aveam de-a-face cu adăugarea unor trăsături la portretul schiţat de Restif (linii care ne-ar putea conduce spre reconstituirea imaginii ideale a femeii la Rigas), ne-o dovedeşte însuşi textul original : „Je n'avais que treize ans, et je commençais à étudier le rudiment chez un frère ainé, curé d'un gros bourg, lorsque je sentis, sinon le besoin, du moins le désir d'aimer. Je me plaisais, un jour d'une grande fête, à me tracer l'image d'une jeune fille telle que je l'aurais voulue : la taille, la figure, le démarche, le sourire, tout cela se composait dans mon imagination ; j'en faisais un simulacre charmant que j'adorais. J'avais à peine achevé mon idole, et je m'en occupais avec un plaisir infini dans le lieu saint, lorsqu'à l'instant de la communion je vis s'avancer au milieu du choeur une jeune personne plus belle que les anges, l'air modeste comme on l'a dans ces occasions, parée par les grâces naïves telles qu'on les connaît au village, ayant la forme de visage, l'air de douceur, le teint, le regard, la taille, la jambe fine, le pied mignon de la beauté que mon imagination venait de me

présenter. Je fus saisi, enchanté, ravi ; j'adorais dès cet instant la belle Jeannette Rousseau, fille du notaire" [12].

Rigas, şi pe urmele lui traducătorul român, apreciază că tratarea temelor erotice nu trebuie ocolită ; nu se poate vorbi despre viaţa oamenilor fără a ţine seama de sentimentele şi pasiunile care-i animă. Selecţia operată de traducător şi intervenţiile în text arată, însă, că evocarea sentimentelor se supune indicaţiilor date de cadrul conceptual în care norma etică predomină. Este vorba, oare, de o simplă cenzură exercitată de o înclinaţie spre moralizare? de solicitările unui didacticism preconizat de o doctrină care pune mai presus de orice insuflarea unor norme de bună cuviinţă în nişte cititori nedeprinşi cu „civilizaţia"?

În mod evident, delectarea oferită de *cărţile pentru zăbavă* se supune unor norme de comportare ; iar acestea sînt clar formulate în literatura ce se dezvoltă în cadrul *cărţilor de înţelepciune*. Or această literatură relevă faptul că însăşi comportarea trece printr-un proces de revizuire. În locul preceptelor generale şi atemporale sînt elaborate acum indicaţii concrete şi direct legate de momentul istoric. Norma etică este formulată în urma unei atente studieri a realităţilor sociale ; experienţa transmisă de tradiţie se îmbogăţeşte constant cu noi elemente desprinse din cunoaşterea mecanismului social, care adeseori se însoţeşte cu o evaluare critică a stării sale prezente. Revederea preceptelor tradiţionale este efectuată de pe poziţiile celor care pot aprecia scrierile de genul celor create de Restif : cititorii care aparţin unei clase noi în formare şi în curs de afirmare, toţi cei care vieţuiesc în condiţii mult deosebite de ascultătorii fideli ai aventurilor lui Alexandru Machedon.

Timp de cîteva decenii, *cărţile pentru zăbavă* au evoluat fără traumatisme ; elementele noi s-au suprapus peste cele vechi, într-un proces de asimilare şi acumulare ce nu apare dramatic decît din unghiul sfîrşitului. Altfel, fiecare adăugire nu a contrazis fondul moştenit : peste temele care evocau lumea elină şi antichitatea orientală s-au suprapus teme asemănătoare, dar tratate de autori occidentali din secolele XVII — XVIII, aşa cum peste imaginea eroului antic s-a suprapus imaginea eroului elaborată de clasicismul francez. Personajul feminin a căpătat un rol din ce în ce mai important, marcînd progresul înregistrat de afectivitate [13].

Fără îndoială, ancorarea activităţii intelectuale în imediat, în realitatea prezentă, ce devine mult mai importantă decît reperul oferit de o „epocă de aur", ideal construită, implică cercetarea unui registru mult mai întins al experienţei umane, decît cel parcurs de gîndirea epocilor precedente ; iar pe acest registru, pasiunea se dovedeşte că ocupă un loc mai însemnat decît au bănuit autorii de versuri filozofice sau festive din secolul XVII. Personajele trec prin aventuri (prin „întîmplări", cum spun traducătorii români), iar acestea amplifică sentimentele şi deslănţuie deznădejdi şi speranţe ce nu prinseseră chip în lumea ordonată din veacurile precedente. Şi cu toate acestea, o convenţie persistă : poetul respectă fie indicaţiile date de modelul popular, fie cele procurate de lirica epocii,

---

[12] Citate din ediţia *L'oeuvre de Restif de la Bretonne*, tome deuxième : *Les Contemporaines*, Paris, Editions du Trianon, 1930, p. 33—34.

[13] Privitor la necesitatea unei istorii a afectivităţii, vezi articolul lui Robert Mandrou, *Les femmes dans l'histoire*, în „Revue historique", 1969, 492, p. 339—346.

care recomandă referiri obligatorii la mitologia antică sau adopţiuni de clişee ce marchează însăşi evoluţia sentimentală — apropieri provocate de comuniuni fulgerătoare şi despărţiri intervenite, parcă, spre satisfacţia ambelor părţi. Lirica anacreontică şi o bună doză de sentimentalism levantin predomină în poezia începutului de secol XIX, care la Iancu Văcărescu, la Conachi şi chiar la Asachi se conformează recomandărilor formulate de Arcadia neoclasică [14].

Traducătorii caută naraţiunile în care predomină sentimentul, dar o sentimentalitate care nu are resorturi adînci, răscolitoare, ci se opreşte în straturile controlate de paznicii convenţiei. Dar prescripţiile convenţiei nu decurg dintr-o gîndire circumscrisă în sfera didacticismului etic, ci sînt concluzii ale unui sistem de gîndire ; ca atare, sentimentalismul nu se insinuează în cultura scrisă orientată numai spre ţeluri practice, fixate de solicitările imediatului. Valorile sentimentale sînt acceptate deliberat, în măsura în care nu minează prestigul valorilor intelectuale, cultivate în cultura scrisă din secolele anterioare. În sistemul de gîndire, aproape unanim acceptat, sfera artisticului nu este disociată de etic şi didactic [15] ; cunoaşterea frumosului nu este separată de cunoaşterea adevărului. Spre acest sens ne îndreaptă şi mărturia procurată de artele figurative. De aceea, în cultura scrisă română nu are loc o scindare de genul celei preconizate de Alexander Baumgarten, care scrisese în 1750 un tratat *Aesthetica*, prin intermediul căruia termenul s-a difuzat pe întregul continent. Ca şi în clasicismul francez, unitatea este menţinută, sub imperiul principiului că „nu este frumos decît adevărul". Dar în timp ce în cultura franceză îmbinarea este argumentată sub forma unei doctrine artistice, care la Yves-Marie André (în *Eseul asupra frumosului*, din 1741) sau la Charles Bonnet (în *Eseul analitic asupra facultăţilor sufleteşti*, din 1760) se întemeiază cînd pe un frumos esenţial, cînd pe resorturile plăcerii estetice, în cultura română îmbinarea se datorează perpetuării unei omogenităţi a expresiei, bazată pe un sistem intelectual, clar conturat de umanişti [16].

Această omogenitate nu se desface decît în epoca paşoptistă, cînd viziunea despre univers începe să se transforme sub impulsul datelor furnizate de ştiinţele exacte, care anulează „lanţul existenţii" şi „planurile corespondente" din gîndirea umanistă, acceptată şi dezvoltată de iluminişti, eliberînd capacitatea individuală de speculaţie filozofică, precum şi capacitatea de creaţie artistică. Dar pînă în momentul afirmării roman-

---

[14] În acest sens, observaţiile lui Dumitru Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945, p. 372, unde, vorbind despre producţia erotică a unor versuitori, dar şi despre creaţia Văcăreştilor, exegetul remarcă : versurile „sacrifient au goût du jour et s'encombrent de sentiments faux et de tout le fatras de la mythologie grecque". Pentru lirica neogreacă, vezi C. Th. Dimaras, *Histoire de la littérature néohellénique*, Athènes, 1965. cap. XII : *Synthèse partielle du verbe poétique*, în care este analizată şi opera lui Christopoulos, autor al unei „poezii de cabinet". La simpozionul româno-grec, consacrat epocii fanariote, de la Salonic (oct. 1970), Leandros Vranoussis a prezentat un excelent tablou al producţiei versificate care a circulat prin miscelanee anonime, dezvăluind resorturile psihologice ale poeziilor curînd transpuse în muzică (vezi comunicarea sa *Les chansos phanariotes ; poésie et musique aux bords du Bosphore et du Danube*, în curs de apariţie în actele simpozionului).

[15] Observaţia a fost făcută şi de Mircea Anghelescu în *op. cit.*, p. 247.

[16] Mai pe larg în cartea noastră *Sinteză şi originalitate în cultura română*, sub tipar, din care am publicat un fragment în „Viaţa românească", 1971, 7, p. 105—111, sub titlul : *Idealul civic al umaniştilor români*.

tismului pașoptist, sentimentalismul nu contrazice premizele luminării, iar meditația nu se desprinde de concluziile sistemului intelectual, continuu amplificat și preschimbat de noile elemente deduse din studiul realității sau din mișcarea de idei europeană. Se poate susține, în aceste condiții, că în cele două etape majore din cultura română, iluminismul și pașoptismul, se dezvoltă în sfera creației beletristice, de o parte o literatură neoclasică, iar de alta o literatură romantică, legate printr-o conexiune care este mărturisită de tot ceea ce indică un început de risorgimento la sfîrșitul epocii luminilor, și un sfîrșit de iluminism la începutul epocii pașoptiste.

Pînă în deceniul al patrulea al secolului XIX, *cărțile pentru zăbavă*, alcătuite din traduceri și prelucrări de opere diverse sau din versuri de genuri deosebite, preconizează o mai profundă cunoaștere a existenței și a psihicului omului, descoperind, treptat, bogăția vieții sentimentale care nu se opune, însă, vieții intelectuale. În cadrul conceptual (dezvăluit de utilajul mental al scriitorilor, asupra căruia își pune amprenta atît formația clasicizantă a cărturarilor români, cît și modelul oferit de antichitatea greco-latină), sentimentalismul se îndreaptă în direcția revendicărilor susținute de entuziasm și nu spre introspecția nebuloasă.

În acest sens, se poate relua în cazul culturii scrise române remarca pertinentă a lui Roland Mortier, care, apelînd la exemple convingătoare, pleda împotriva scindării secolului luminilor european într-o perioadă a raționalismului intransigent, care nu s-a sfîrșit decît în momentul în care au fost afirmate valențele sentimentalismului, de către „preromantici" ; deoarece atunci cînd au invocat capacitățile „geniului", atît Diderot, cît și Young sau protagoniștii mișcării Sturm und Drang au căutat să afle drumul spre adevărul integral, la care nu izbuteau să ajungă nici cauzalitatea stringentă a științei și nici imitarea în artă, prin explorările facilitate de fantezie. Îmbinînd cuceririle științifice cu elanul afectivității, scriitorii epocii luminilor au aspirat spre un total pe care ar fi regretabil să-l scindăm, „opunînd ceea ce ei s-au străduit să împace și reducînd la compozante eterogene ceea ce ei s-au străduit să contopească și să sudeze"[17].

[17] Vezi studiul *Unité ou scission du siècle des lumières* din volumul său *Clartés et ombres du siècle des lumières*, Genève, Droz, 1969, p. 123—124 : „Si Diderot, comme Young et comme les Stürmer, en appelle au „génie", c'est dans la mesure où la causalité rationnelle en sciences pas plus que la mimésis en art ne conduisent finalement à une vérité intégrale. Certes, le refus du surnaturel est unanime, et l'on peut tenir le rejet de la transcendance pour un des traits les plus profonds de l'époque, mais le XVIIIe siècle redécouvre, avec Diderot, les vertus de l'analogie, avec le Père Castel les relations secrètes entre les arts et, d'une façon générale, le rôle de la conjecture et du rêve : projets de l'abbé de Saint-Pierre, paradoxes de Diderot, réveries de Rousseau, chimères de Restif. Avec ses ombres et ses nuances, le tableau que nous offre le XVIIIe siècle est à la fois cohérent et suggestif. Nous aurions tort de diviser ce qu'il a voulu concilier, de réduire à des composantes hétérogènes ce qu'il s'est efforcé de fondre et de souder". Vezi și p. 121 : „Dès le moment où l'on confond sensibilité et romantisme, où l'on tient pour préromantiques les concepts de passion, de nature, de coeur et de sentiment, plus rien ne s'oppose a ce qu'on voie du romantisme partout, jusque et y compris dans Platon ..."

TITANISMUL ÎN ROMANTISMUL ROMÂNESC DE PÎNĂ LA EMINESCU

PAUL CORNEA

Conceptul de „titanism" e relativ recent în istoria literară dar voga lui e considerabilă. Pentru mulţi cercetători avizaţi el are deja statutul unui termen-cheie, capabil să sugereze substanţa şi sensul revoltei romantice. În înţelesul pe care i l-a dat comparatistul cehoslovac V. Černy, în cunoscuta sa carte din 1935 *(Essai sur le tytanisme dans la poésie romantique)*, el desemnează o rebeliune împotriva divinităţii. Romanticii titanieni sînt, după Černy, moştenitori legitimi ai luminilor, care ar voi să-l înlocuiască pe Dumnezeul autocrat al Vechiului Testament printr-un Dumnezeu constituţional, dispus să accepte cooperarea omului la rezolvarea treburilor lumii. Ei contestă ordinea universului, întrucît se întemeiază pe injustiţie şi prezenţa endemică a răului, refuzînd să accepte argumentul că scopurile divine sînt voalate, că omul trebuie să se supună şi să rabde fiindcă nu e în stare să înţeleagă verdictele providenţei. Ca personalitate liberă, mişcată de legi morale autonome, omul are dimpotrivă obligaţia să refuze oarba securitate a credinţei. El e îndreptăţit să-i ceară socoteală lui Dumnezeu deoarece faptul de a fi creat universul printr-un act de voinţă suverană implică răspunderea pentru tot ce este imperfect şi pricinuitor de suferinţă. Titanismul ar fi deci un antropocentrism antiquietist, anti-panteist, şi anti-mistic, oarecum înrudit cu dualismul creştin al libertăţii, însă fondat pe raţiune şi ideea Kantiană a autonomiei conştiinţei.

Nu e greu de arătat că, deşi fecundă prin sugestiile sale, teza lui Černy e vulnerabilă în multe privinţe. În esenţă, pornind de la o inducţie incompletă şi lăsîndu-se furat de logica propriei speculaţii, comparatistul ceh ipostaziază atributele revoltei romantice într-un concept rigid, cu prea multe determinări şi o prea mare coerenţă, ca să poată realmente servi pentru elucidarea cazurilor propuse de experienţa literară empirică. În cazul său, sistemul îşi subordonează faptele, iar mişcarea realului devine o justificare a teoriei.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21. NR. 1. P. 137–150. BUCUREŞTI, 1972

Istoria literară mai nouă a delimitat cu mai multă claritate granița dintre accepția „tipologică" și cea „istorică" a termenului de „titanism" (adesea confundate de Černy), extinzîndu-i în același timp sfera de aplicație : prin titanism nu se mai înțelege doar revolta împotriva tiraniei divine, ci revolta împotriva *oricărei* tiranii. Este exact spiritul în care tînărul Marx, în prefața tezei sale de doctorat din 1841, vorbea de Prometeu, „cel mai de seamă sfînt și martir al calendarului filozofic", vrednic de admirație fiindcă s-a opus ireductibil „tuturor zeilor din cer și de pe pămînt, care nu recunosc conștiința umană ca divinitate supremă". Pe aceeași linie, Pierre Albouy în *La création mythologique chez Victor Hugo*, constată că la autorul *Legendei secolelor* titanul se răscoală împotriva regilor, nu a divinității, aceasta din urmă servindu-i, din contra, drept complice, iar Raymond Trousseau, care înregistrează un mare număr de încarnări literare ale mitului prometeic *(Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, (Genève, 1964), demonstrează că funcția sa e de a promova voința de emancipare a umanității de sub imperiul oricăror servituți ilegitime.

Istoricii noștri literari, care au examinat mai de aproape problema titanismului, fie cu aplicație specială la motivul prometeic, ca Tudor Vianu, fie urmărindu-l în cadrul liricii eminesciene — și mă refer, în acest sens, la D. Popovici, Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Matei Călinescu — au observat la rîndul lor inadvertențele unei definiții prea înguste a conceptului. Tudor Vianu arăta că „mitul lui Prometeu a fost reluat în literatura universală, ori de cîte ori năzuințele de progres ale unei clase sociale regăseau în el simbolul lor adecvat. Așa se explică frecvența tratării lui înainte și după revoluția burgheză din Franța". Pentru D. Popovici aspectele titaniene caracterizează întreaga luptă pentru eliberare și pentru progres a scriitorilor romantici. La Zoe Bușulenga, conceptul „titanian" tinde să capete un statut stilistic. Matei Călinescu, în fine, vede în tema titaniană o expresie a inadaptării romantice, titanismul semnificînd „aspirația spre răsturnarea unor valori învechite și spre înlocuirea lor cu altele, specifice pentru etosul romantic".

Renunțînd la alte dezvoltări și acceptînd sensul mai larg al termenului, uzual în cercetarea literară contemporană, ne punem întrebarea : există un filon titanic în romantismul românesc de pînă la Eminescu? Chestiunea n-a fost dezbătută pînă în prezent. Vom încerca s-o facem în cele ce urmează.

Să observăm întîi că titanismul e în esență un protest, dar încărcat de energia eruptivă a pasiunii și extrapolat la dimensiuni cosmice. Pentru ca tema titanică să apară, e nevoie ca spiritele să se radicalizeze, în alte cuvinte, să-și piardă atît iluziile, cît și inhibițiile rezultate din lunga acomodare cu servitutea. Pe de altă parte, trebuie ca tensiunea opoziției față de ordinea asupritoare să atingă un grad exploziv. Or, în societatea românească de pînă la 1848, cu toată accelerația de ritm istoric, care anunță și precipită revoluția, funcționează un reflex de inerție, el traducînd rămînerea în urmă a conștiinței sociale și, pînă la un punct, utopismul propriu luminilor, încă nespulberat de valurile istoriei.

Fără îndoială, la noi, ca oriunde, romantismul conștientizează antagonismul dintre individ și ordinea politico-socială dominantă. Pe măsură ce individul se definește ca persoană și ia act de propria-i legitimitate, el

suportă din ce în ce mai anevoie starea de comprimare a ființei în limitele unei existențe mutilate și triviale. Opoziția față de realitatea nesatisfăcătoare se exprimă, pe plan politic, prin metamorfoza revoluționară a luminismului; pe plan poetic, ea se sublimează într-un lirism al stării de criză, care traduce starea conflictuală în limbaj „codat". Datorită condițiilor specifice de context istoric și de mentalitate, „codul" acesta presupune, pînă la 1848, în orice caz, o dialectică subtilă între două demersuri, în aparență contradictorii, de fapt, complementare: între a fi „solitar" și a fi „solidar". În adevăr, întîmpinăm în operele primilor romantici (Heliade, Alexandrescu, Cîrlova, Hrisoverghi, Negruzzi, Cuciuran), sub variante mai mult sau mai puțin convenționale, întreaga retorică a „însingurării" și „frustrației", a ruperii punților și a bolii veacului; pe de altă parte însă, aceiași scriitori declamă sonor încrederea în forțele sănătoase și intacte ale națiunii, speranța într-o redresare, în recîștigarea gloriei pierdute. Pe de o parte, ei enunță sentimentul inadaptării, al refuzului de a se insera într-un univers ostil, al angoasei și desnădejdei în fața unei ordini care perpetuează răul; pe de altă parte — voința de a găsi un acord plauzibil între spirit și istorie, sforțarea de a transforma realul după normele idealului. Același Alexandrescu și același Bolliac, care denunță patetic tragismul și nonsensul vieții, compun versuri patriotice și cetățenești, subînțelegînd că existența își are un rost iar problema răului o soluție.

Această oscilație între „dezintegrare" și „nostalgia unității", care exprimă criza raporturilor individului cu lumea într-un mediu încă puternic marcat de luminism, se menține la un nivel „cuminte" cîtă vreme experiența concretă a istoriei, fără a satisface năzuințele, nu interzice speranțele. Ceea ce înseamnă — și lucrul e evident pentru marea majoritate a literaturii anterioare revoluției de la 1848 — că scriitorii ne spun *cît suferă*, dar nu din *vina cui*, că ei combat *prezența răului*, dar fără *patosul revoluționar* al sfărîmătorilor de idoli. Dacă, sub ipostaza tristeței, nu se depășește planul elegiei (tendința de a supralicita în sensul ideii prevalente de la Chateaubriand și D-na de Staël că „semnul poetului e nenorocirea" conducînd doar la un exhibiționism naiv, al cărui artificiu e lesne observabil), sub ipostaza complementară, a militantismului național, se rămîne la odă sau alegorie, ca în poeziile dedicate momentelor glorioase ale trecutului ori revigorării idealului ostășesc. Problematica luptei împotriva mediului ostil nu e transfigurată filozofic sau mitologic, revolta împotriva nedreptății și a ierarhiilor opresive nu se incorporează în forme intens dramatice, violent negativiste, comportînd vaste înscenări simbolice. Într-un cuvînt, climatul intelectual al epocii nu favorizează manifestarea titanismului nici pe teren metafizic, nici pe teren istoric.

E astfel semnificativ că atmosfera literară a vremii ne apare colorată de religiozitate, deși, desigur, fără nici o ostentație bigotă. Angoasa omului rătăcit într-o lume prost rînduită, unde triumfă nedreptatea și se perpetuează strivirea idealurilor, nu conduce la ateism, ci întoarce spre Dumnezeu. Protestul se schimbă în rugăciune. Noi nu putem înțelege căile Providenței — susține Mumuleanu — un sens există, dar el e ascuns ochilor profani. Cîrlova, Alexandrescu, Heliade pun întrebări, au momente de descumpănire și perplexitate, dar pînă la urmă renunță să caute, intimidați de puterea tenebrelor:

„Muza-mi se umileşte, lira-mi abia suspină,
Cerul e al meu templu şi singura-nchinare"

(Heliade, *Destăinuirea*)

sau

„Din rătăcita-mi barcă, ce-o las la întîmplare
Ochii mei către ceruri uimit îi aţintez;
Seninul lor insuflă sfială şi mirare;
Eu mă rog în tăcere, vărs lacrimi şi mă-ncrez"

(Alecsandrescu, *Barca*).

Accente mai vehemente întîlnim la Hrisoverghi, dar nici la el revolta nu se organizează ca rechizitoriu — e doar un ţipăt de desnădejde, ţîşnit aproape involuntar, în paroxismul suferinţei :

„D-ai fi Doamne prea puternic, d-ai fi drept răsplătitor
N-ai lăsa să se-ndoiască de tine un muritor"

Unul dintre cei mai răzvrătiţi pare a fi Bolliac. Existenţa i se înfăţişează ca o veşnică metamorfoză a materiei, cu sens obscur. Inteligenţa nu serveşte decît spre a constata vanitatea proiectelor umane *(Cugetare I)*. Nici o justiţie imanentă sau transcendentă nu prezidează destinele lumii : răsplata nu e pe măsura faptei, răul rămîne nepedepsit, virtutea dezonorată. Rostogolirea civilizaţiilor în matca eternei deveniri reproduce la nesfîrşit tabloul mizeriilor şi suferinţelor umane. Există oare mîntuire ? Se justifică pietatea schivnicului ? De ce ne arată cerul atîta vindicaţiune ? Răspunsul se lasă ghicit, dar poetul se opreşte pe marginea apostaziei, neîndrăznind să-l formuleze :

„O ! mintea mea se pierde cu cît o duc mai sus
Se pierde-n mii de gînduri ca urma-n labirinte
. . . . . .
Se pierde, se-adîncează într-un desert noptos;
Se pierde să străbată voinţa-ţi, vecinicia"

(Schitul)

În cele din urmă, Bolliac se reconciliază cu divinitatea, prosternîndu-se cucernic :

„Dar stăpîne : în tot locul este-nscrisă mîna ta.
Sau în umbră, sau în soare, sau pe stîncă sau pe unde,
Sau pe iarbă, pe zăpadă, — pe tine-oi întîmpina.
. . . . . .
Pînă mă-i trage, stăpîne, într-un alt domen al tău,
Pînă-mi vei lăsa gîndirea, pînă cînd mi-i lăsa graiul,
Pînă cînd subt astă formă, sunt, trăiesc şi-mi găsesc raiul,
Pe eternul îl ador, —
Mă cunosc că sunt al său."

(Rugăciunea)

Pentru G. Baronzi sînt momente în care creaţia nu se justifică :

„Zic că un om, or nu e făptura ta, părinte,
Or poate îţi scăpase din mînă mai nainte
D-ai termina fiinţa."

Spectacolul extincţiei universale şi nonsensul vieţii suscită îndoiala :

„Atuncea se deşteaptă un ce fatal în mine
Şi nori de îndoială apasă capul meu,
De nu mai poci, o Doamne, vedea nici chiar pe tine
Mă iartă, o părinte, dar însă-mi este greu . . ."

Dar departe de a-l condamna pe Dumnezeu sau a-l chema la scaunul judecăţii, Baronzi îl imploră să-i acorde graţia de a crede. În exerciţiile de versificaţie ale tînărului C. D. Aricescu, poet fără chemare, volubil, gălăgios, indiscret, însă edificator ca specimen de mentalitate, alternativa dintre credinţă şi tăgadă ia forma unei simetrii irezolvabile. Poezia *Dispariţia*, din volumul *Cîteva ore de colegiu*, recapitulează toate capetele de acuzare împotriva lui Dumnezeu :

„Hei, bine' ! perfectisim făcutu-l-ai în toate?
Al tău element sacru întreg i-ai dăruit?
De ce-mi combini principe de viaţă cu de moarte?
De ce-l îmbii cu patimi ce-l fac nenorocit?
Îl tragi din nefiinţă; îi dai a ta suflare
Apoi? în ghiara Soartei cu furii-l îmbrînceşti
În darn la cer-el naltă duioasa sa strigare
Nimica nu te mişcă, la toate tu surd eşti."

În schimb, poezia *Raţia către patimi* spulberă argumentele atee, denunţîndu-le drept expresie a ingratitudinii şi limitării umane. Omul e singur responsabil de căderea în nenorcire. În marea sa clemenţă, Dumnezeu şi-a trimis fiul spre a-i răscumpăra păcatele şi a-i arăta calea mîntuirii. Dacă el persistă, cu nesăbuit orgoliu, în calea ce-a apucat-o, înceteze măcar să critice : oare ar fi în stare să refacă geneza cu mai mult succes? !

Caracteristic primilor noştri romantici le este, aşadar, lipsa ambiţiilor prometeene. Pînă la 1848, limita extremă a non-conformismului religios pare a fi deismul, adică o reprezentare a divinităţii epurată de iluzii antropomorfice. Însăşi moralei, pe care luminismul occidental o fundamentase pe ideea de natură, i se caută izvoarele evanghelice. În acest sens, intensa propagandă în sprijinul renovării etice a vieţii sociale, pe care o întreprind primele gazete, sub conducerea lui Heliade, Asachi şi Bariţiu, subliniază insistent necesitatea transformării interioare a individului, admiţînd, în acelaşi timp, caracterul intangibil al Ordinei şi al ierarhiilor.

Astfel, în vreme ce în Apus se întreprinde reabilitarea Satanei, Heliade preia mitul naşterii diavolilor de la Milton, ca să stigmatizeze spiritul luciferic, considerat în chip foarte transparent drept simbol al revoluţiei sociale. În *Căderea dracilor* diavolul nu mai e pentru el doar „ispititorul", care se insinuează în fiecare conştiinţă spre a o abate de la împlinirea vocaţiei ei supra-terestre, ci simbolul „răzvrătirii" împotriva societăţii politice. Or, ca „rebel", Satana e încă mai primejdios decît ca

demon al „tentației", dat fiind că subversiunea declanșează o mecanică incontrolabilă, ducînd la răsturnarea tuturor valorilor, la ruina instituțiilor și destrămarea raporturilor umane. Sensul politic al *Căderii dracilor* (condamnarea insurecției condusă de D. Filipescu, la 1840) își găsește o echivalență în declarația lui Joseph de Maistre din *Considérations sur la France* : „Il y a dans la révolution française un caractère satanique qui la distingue de tout ce qu'on a vu et peut-être de tout ce qu'on verra", ca și în comparația, făcută în aceeași operă, între reunirea Convenției și „pandaemoniul" lui Milton. În aceeași ordine de idei, nu e mai puțin semnificativ faptul că între numeroasele traduceri din Byron, efectuate de Heliade, nu figurează *Cain*, alt mare „nedreptățit", reconsiderat de romantici, care-l transformaseră din culpabil în victimă, din încriminat în acuzator. Pînă la revoluție, Abel, nu Cain, și anume în viziunea idilică și duioasă a lui Gessner, e personajul care cîștigă sufragiile sufletelor sensibile.

Dar, după 1848, lucrurile se schimbă. Înfrîngerea revoluției determină, pe de o parte, radicalizarea politică a aripei stîngi a pașoptismului muntean din emigrație, pe de alta, o consolidare a reacțiunii interne. De aici două tendințe : una — a revoluționarilor din exil, care regretă că nu s-a mers destul de departe ; ei trăiesc dezastrul cu fervoare, amestecînd luciditatea dureroasă a analizei cu speranța mesianică într-o resurecție salvatoare. Cealaltă tendință e a generației care debutează în țară, în perioada refluxului revoluționar ; non-conformismul ei se mistuie într-un plan interior, hrănind un romantism mai mult depresiv decît furios, care nu năzuie să urce pe baricade, deși îi sfidează pe posesorii sacilor cu bani și detestă mulțumirea de sine burgheză ; străbătut pînă în adîncuri de drojdia amară a elanurilor moarte, acest romantism, pe lîngă oftări neputincioase, aduce totuși o anumită emancipare de sub tutela vechilor „tabu"-uri religioase, voința de a experimenta condiția umană pînă la limită, de a o transcede chiar într-o zonă a imaginarului mitic.

În noile condiții, în care poetul devine mai conștient decît în trecut de distanța ce-l separă de lume, fără a se mai putea iluziona asupra șansei unei reconcilieri, dar în care, în același timp, perspectiva revoluționară pare îndepărtată, iar idealurile democratismului pașoptist sînt falsificate și golite de conținut — titanismul, ca expresie globală a spiritului de rebeliune și a legitimității prerogativelor umane, constituie o ipostază de excepție, nu o cristalizare a conștiinței sociale. Figura superbă dar patetică a titanului, care înfruntă cerurile și se avîntă să smulgă sceptrul din mîinile tiranilor, nu corespunde acestei epoci de elanuri frînte și deziluzii. În schimb, printre radicalii exilului, în frunte cu Bălcescu, și printre post-pașoptiști (îndeosebi Hasdeu, dar și Sihleanu, Depărățeanu, Crețeanu etc.), opoziția față de valorile perimate pe plan politic sau moral, pe care lipsa de supape o exasperează, se traduce printr-un lirism dezabuzat și sumbru, de tensiune a sentimentului și violență verbală, mergînd pînă la denunțarea pesimistă a non-sensului lumii și satirizarea crîncenă a prezentului trivial. Cu alte cuvinte, dacă climatul intelectual și de mentalitate nu favorizează *tema* titaniană, cu scenografia ei caracteristică, implicînd înfruntarea dramatică dintre Om și implacabila fatalitate ce-i strivește existența, se conturează însă o *stare de spirit* titaniană, constînd din furtunoase izbucniri contestatare, necristalizate epic, care exprimă conștiința

acută a imposibilității de a repara injustițiile istoriei și a schimba cursul destinului românesc.

La cei mai mulți dintre scriitorii vremii, această stare de spirit se manifestă fugar, fără a se încarna în personaje și a cîștiga consistența unei problematici validate estetic. Simplificînd lucrurile, o putem identifica sub trei înfățișări caracteristice. Cea dintîi rezidă în *modelarea byroniană a imaginii poetului.*

Deși tradus abundent înainte de 1848 — și, fie spus în treacăt, în privința aceasta vechea lucrare a lui Petre Grimm are nevoie de completări substanțiale — Byron nu determină pînă la revoluție o reală emulație creatoare. În mod izolat și temporar, de mai multe ori Bolliac, o dată Alexandrescu (în *Suferința*) uzează de limbajul vehement și sumbru al marelui poet englez, dar spiritul public al epocii nu propulsează un lirism al pasiunilor devastatoare și nonconformismului agresiv. Scriitorii sînt nemulțumiți, dar nu dezesperați și, în orice caz, nu-și asumă riscul apostaziei sau al explorării tenebrelor. Imaginea romantică a poetului e modelată de Heliade, Bolliac, C. A. Rosetti într-un sens idealist și lamartinian, deși divorțul dintre individul creator și societate e clar afirmat. Dacă în *Cununa lui Cîrlova* Iancu Văcărescu nu face decît să-și exprime admirația față de un talent izbucnit pe neașteptate la lumină, dîndu-i, cu autoritatea magistrului, acolada de abilitare lirică, în schimb Heliade, sub impresia morții brutale a strălucitului tînăr, schițează tema poetului în exil, o primă versiune a teoriei romantice a geniului. Poetul e un „ales", o încarnare a scînteii divine, capabil să reveleze ceea ce nu se poate vedea. El circulă absent printre mizeriile existenței diurne, cu ochii ațintiți spre cer, încordîndu-și lira în cîntări sublime. Destinul lui terestru e nefericirea. Deși nu are nimic comun cu societatea, prepară izbăvirea oamenilor.

„Tu ai urît o țară unde puțini ascultă
Sau unde-a ta cîntare cu ei nu însoțești;
Încă trăind, tu viața o petreceai mai multă
Sorbit în armonia a cetelor cerești."

Cu picioarele în lut, poetul își înalță fruntea spre stele, adevărata lui patrie fiind cerul. Heliade ne-o spune într-o strofă remarcabilă, care cu aproape trei decenii înainte de *L'albatros* conține un premonitoriu parfum baudelairian :

„Acolo-ți era locul al tău de moștenire :
Poetul aci este străin și călător.
Astfel vulturul mîndru, din nalta sa privire,
Parcă ar zice lumii din marele său zbor :
Pămîntul mi-este leagăn, dar lăcuiesc în cer."

O reluare a motivului, accentuînd prăpastia dintre poet și societate, apare în bucata intitulată : *La un poet exilat.* Calea celui ce posedă harul inspirației oraculare, pășind neabătut spre nemurire, e „viforoasă", plină de obstacole și persecuții. Întrupînd aspirațiile colectivității, ambasador al ei în fața lui Dumnezeu, poetul e totuși neînțeles, prigonit, în perpetuu conflict cu contemporanii ingrați și surzi la vocea adevărului. Imaginea sa concretizează astfel cele două mișcări concurente ale spiritului romantic, de izolare orgolioasă înlăuntrul frontierelor eului și de elan fratern al inte-

grării într-o comunitate ideală ; fugind de oameni, poetul luptă, de fapt, pentru izbînda Omului.

În acelaşi spirit, dar cu emfază, diluţie verbală, uzînd uneori şi de o erudiţie împrumutată (în *La Maior Ion Voinescu II* îl parafrazează — după cum am dovedit altă dată — pe Alfred de Vigny), Bolliac opune bogătaşului filistin şi pedestru, rob al interesului mercantil, pe poetul visător şi dezinteresat, apărător al cauzei celor oropsiţi, prigonit în timpul vieţii dar celebrat după moarte. Mai interesant e C.A. Rosetti, fiindcă la el apare un element nou, o anticipaţie a atmosferei de deziluzie ironică şi luciditate tristă a epocii post-romantice. Poetul ne e descris în *Tînguirea unui poet* (compusă probabil între 1839 — 1842) ca un individ certat cu lumea şi cu sine însuşi, urmărit de o fatalitate a neşansei, nemaicrezînd nici în propria lui artă :

„Tot astfel de durere încerc şi-n poezie ;
Deşi brodesc cu vr-una la unii ca să plac,
Dar însă al meu nume e mort, nu o să ţie,
Şi-n veci un Goete, Şiler eu nu o să mă fac".

Aşadar, poetul nu e doar un inadaptat, e un inadaptat mediocru, ceea ce e cu totul deplorabil, căci dacă geniul poate sfida, rămînînd superb şi în înfrîngere, mediocrul nu are de partea lui decît surîsul amar.

În anii ce preced revoluţia de la 1848 şi îndeosebi după înfrîngerea ei, imaginea poetului capătă însă noi valori, în sensul profetismului oracular şi mesianic, reprezentat de Victor Hugo, şi în acela al luciferismului byronian. Autorul lui Manfred fascinează acum minţile, cîştigînd aureolă de simbol. Cel dintîi îi omagiază figura I. Catina, într-un limbaj despletit şi grandilocvent :

„Ca un comet prea mare ce s-ar ivi dodată
În regia nocturnă şi bolta înstelată
Ar eclipsi-o-ntreagă, cu cei mai mari planeţi,
Aşa părueşi în lume, şi-n marea ei splendoare
Ce geniu-ţi revarsă, ca lava arzătoare,
Stinseşi în eclipsire pe-atîţi faimoşi poeţi".

Ca şi Napoleon, Byron s-a luptat pe „amfiteatrul lumei", cu mintea adîncită „în cugetări sublime de idealitate" :

„Voi n-aţi avut un leagăn, dar tot acea solie ;
El spada şi tu lira, — nu-ncape gelozie
Aţi dat mîna-ntru-un secol, ce voi l-aţi stăpînit ;
Căci tot acea lumină umbri-va a voastre nume
Cu raze glorioase, ce nu mai pot apune
Decît numai atuncea cînd omu ar fi pierit !"

Mai semnificativă încă, fiindcă presupune un byronism asumat, e o altă poezie, intitulată *La amicul său Aricescu*, în care Catina se auto-înfăţişează ca un damnat („Căci infernul puse-n mine o sămînţă de-ndoială") opunîndu-se antitetic prietenului său, descris ca un suflet luminos, optimist şi stenic :

„Tu, pari angelul speranţei, — şi eu, demonu-ndoielei ;
Amîndoi ne vom da mîna — Eu, pe drumul bănuielei,
Tu, pe căi de pietate, — la un loc a ne-ntîlni.

Ce esplici-tu pe hîrtie în caracter de lumină,
Eu esplic prin trăsuri negre : tot puterea cea divină ;
Eu poetul ăstui secol, tu al celui ce-a veni,
O poet al aurorei unei zile mai ferice
Lira ta — lira Cîrlovei — prea de timpuriu prezice
C'astă noapte-n care sîntem va pieri peste puţin
A mea Noaptea, a ta-i Ziua ; a mea stinc-a ta tulpina ;
A mea Terra, al tău Cerul : — cînd se va ivi lumina
Peste capetele noastre, vom scoate tot un suspin."

Al. Sihleanu, într-o altă poezie auto-portret, din *Armonii intime* (1854), după ce îşi mărturiseşte preferinţa pentru peisajul tumultuos şi înfricoşător al oceanului mîniat şi al vijeliilor dezlănţuite pe piscuri golaşe, spune :

„Citesc cu desfătare pamfletul, poezia
Ce muge ca furtuna cînd biciuie trufia,
Cînd blăstemă tiranii pre falnicul lor tron.
Mi place cînd dezgustul şi ura mă frămîntă
Să-ating coarda de-aramă a harpei care cîntă
Sălbateca durere a tristului Byron."

Ca şi ilustrul său model, e însetat să experimenteze umanul în înfăţişările lui cele mai devastatoare şi teribile :

„Dar sufletul meu veşnic spre negre ţărmuri zboară,
El vrea mişcări, senzaţii de-acele ce doboară,
Şi-n lupte ne tîrăşte cu-a soartei vijelii,
Întocmai ca vulturul ce nu vrea cîmpul verde,
Cîmpia înflorită ... o lasă şi se pierde
Prin nori, prin munţi de ghiaţă, prin bălţi şi prin pustii."

Pe Byron îl invocă şi G. Creţeanu, într-o poezie scrisă în 1856, în care reapare comparaţia cu Napoleon :

„O, bard al disperării, în inimă-mi, ca tine,
Eu port o rană-adîncă, de-aceea te admir,
Şi cînturile tale, de-amărăciune pline,
Le recitesc adesea c-un voluptuos delir."

Dar cea mai titaniană expresie a poetului o configurează după revoluţie Heliade. În oda *La Schiller* (publicată în 1859), plecînd de la refacerea mitului cristic, Heliade asimilează destinul poetului cu un martiriu perpetuu suferit din partea oamenilor, cărora le relevă adevărul şi le descoperă drumul mîntuirii. Dacă, în adevăr, ţelul omenirii e ca

„Prin chinuri şi privaţii şi lupte şi amaruri
Şi deziluzii crude, paţienţă-adamantină,
Prin forţă, — asalt eroic să ia Cetatea Sfîntă,
Al cerului imperiu şi vera libertate."

atunci singurul călăuzitor pe acest drum e poetul. Dar el întîmpină numai hulă, neînţelegere, prigoană :

„Avuşi de adversariu pe *om*, ş-atît ajung.
Te iartă să-i faci răul, iar binele, nici mort ;

Insultă-l, te omoară; strivește-l, te adoră;
Dă-i glorie, onoare-te-mplă de ultragiu;
Dă-i patrie, dă-i nume, că el te-expatriază;
Dă-i adevăr, dreptate — calumnia ți-e parte."

După cum observă însă D. Popovici, în perioada exilului, Heliade consideră că cea mai desăvîrșită imagine a poetului o ilustrează Moise și profeții Vechiului Testament, care pe lîngă facultatea divinației, constînd de fapt în puterea de a tălmăci ieroglifele naturii, aveau îndrăzneala de a rosti adevărul în fața tiranilor și harul de a compune cîntări sublime, capabile să subjuge masele („din codace face un erou, pe bătrîn îl rejună, pe paralitic îl umple de vigoare"). De notat că, în spiritul ideilor din *Căderea dracilor*, Heliade continua să vadă în Satana un damnat iremediabil. Personajul, desfăcut din chenarul său de legendă, nu e decît o născocire a tiranilor, servind la ținerea popoarelor în frîu. „Solomon, văzînd că nu poate domni după legea lui Moise și prin ajutorul Dumnezeului acestuia ce mîntuia popolii din servitudine, inventă sau introduse dogma sau credința în Satan. Această ficțiune îl susținu și mai susține pe toți următorii și imitatorii acestuia." În cazul lui Heliade se observă într-un mod foarte deslușit că starea de spirit titaniană (tensiunea paroxistică a sentimentelor, contestarea autorității coercitive, acceptarea lucidă a sacrificiului de sine, înalta răspundere față de soarta omenirii) nu e solidară în mod obligatoriu cu tema prometeică a rebeliunii împotriva lui Dumnezeu.

De altfel, cu excepția unei încercări palide și nesemnificative a lui Aricescu, figura lui Prometeu nu e evocată de nici unul dintre scriitorii vremii, fiindcă, în perioada de depresiune dintre înfrîngerea de la 1848 și apariția pe arena istorică a proletariatului, nimeni nu întrevede posibilitatea unei revoluții victorioase. În schimb — și cu aceasta trecem la descrierea unui al doilea aspect al stării de spirit titaniene — se ivește o propensiune pentru *demonism*, ca și cum neputința de a asalta cerurile ar prăvăli în infern, exorcizînd nevoia nesatisfăcută de transcendență prin pictura sinistră a degradării umanului. Apar o serie de personaje malefice, dotate cu calități ce ies din comun, dar care batjocoresc orice regulă a conviețuirii sociale și eticii creștine, angajîndu-se pe panta fărădelegilor, într-un fel de frenezie monstruoasă a sacrilegiului. Ei eșuează în ceea ce întreprind, dar nu atît grație unei providențe justițiare, cît datorită inerției materiei, rezistenței opusă de acea entropie a lumii fenomenale, care anulează, pînă la urmă, orice dezordine produsă în cursul invariabil al evoluției. Desigur, demonismul celor mai mulți post-pașoptiști — Sihleanu, Crețeanu, M. Zamphirescu — e de origină livrescă, impur și nevertebrat, amestecat cu motive care-și au originea în fantasticul medieval, în romanul terifiant sau în „dandy"-smul satanic post-romantic. De aceea, cum nici nu intenționăm în aceste rînduri să trecem amănunțit în revistă diversele încorporări ale motivului, ci numai să indicăm schemele tipologice și căile mari ale evoluției, vom neglija o serie întreagă de aspecte incidentale (fragmentare sau incongruente), oprindu-ne doar la două manifestări demonice revelatorii: una din opera lui Hasdeu, cealaltă — surpriză! — dintr-o piesă de teatru a lui Bolintineanu.

Din creația literară a lui Hasdeu, care se înscrie în registre atît de diverse ale romantismului, de la formula semi-parodică din *Micuța* la

saturnismul *Răposatului postelnic*, de la sarcasmul şi clocotul pasional al poeziilor la fervoarea paşoptistă din *Ion Vodă cel Cumplit* — căci marele cărturar e prin însăşi personalitatea sa tumultoasă cea mai puternică expresie a stării de spirit titaniene din perioada anterioară lui Eminescu — reţinem figura lui Moţoc. Personajul — „reprezentant caracteristic al secolului XVI, neclintit şi sălbatic în voinţa sa, intrigant, pătimaş, ambiţios" — pare a-l fi obsedat pe marele cărturar. În *Răposatul postelnic*, el apare ca amant al soţiei postelnicului Şarpe, determinînd, prin purtări vinovate şi lipsă de scrupule, declanşarea unor catastrofe în lanţ, care duc la pieirea tuturor personajelor. În romanul *Ursita*, Moţoc ilustrează într-un mod şi mai pregnant trăsăturile eroului infernal. „Lavaterist" convins (ca şi Heliade şi Filimon), Hasdeu îi compune o fizionomie respingătoare : Moţoc are ochii gălbui şi părul roşu, cînd plînge „figura lui prezintă ceva aşa de mizantropic, aşa de amar, aşa de respingător" încît cei din jur se cutremură. Copil de numai nouă ani, cu mult mai inteligent decît cei de vîrsta sa, e obraznic, crud, pervers, de o ambiţie fără limite. Are „apucături diavoleşti", „pare a fi născut numai pentru omoruri şi faceri de rele". Încearcă să-l ucidă pe Luca, nepotul postelnicului Şarpe, turnînd piper în alifia destinată a-i tămădui o rană. Îl denunţă pe hatmanul Arbore, provocîndu-i arestarea. Acest Richard infantil e însă capabil, cînd vrea, prin făţărnicie şi o mare abilitate, să se facă respectat, dacă nu iubit. Abandonat într-o pădure, devine „idolul" unor ţigani nomazi, dovedindu-se atît de îndemînatic în hoţie şi în farmece, încît profesioniştii furtului şi vrăjitoarea şatrei sînt făcuţi de ruşine. Unde se va opri Moţoc ? Romanul, neterminat, nu ne-o spune, dar ne lasă să ghicim : sceleratul avea să biruie toate obstacolele, să ajungă, în cele din urmă, la ocuparea uneia din înaltele dregătorii ale Moldovei. Această „ursită", care-l poartă infailibil spre putere, în pofida crimelor pe care le săvîrşeşte, nu traduce oare inerenţa răului şi neputinţa providenţei ?

Un personaj demonic, lucrat în trăsături îngroşate, însă mai complex decît Moţoc, este Ştefan Vodă, eroul lui Bolintineanu din piesa — cu titlul ce pare rizibil — *Ştefan Vodă cel Berbant* (1867). Fiu al lui Petru Rareş, urmînd în scaunul domnesc lui Alexandru Iliaş, Ştefan e un Don Juan de un apetit insaţiabil, care necinsteşte toate femeile ce-i ies în cale, şi un tiran sanguinar, gata să comită, cu surîsul pe buze, cele mai abominabile crime. E un monstru în stare pură, o fiinţă nu imorală, ci amorală, fiindcă nu contrazice normele etice, ci se situează dincolo de ele. Bolintineanu, care nu era un sceptic, ci un deziluzionat, îi atribuie totuşi o dramă interioară : domnitorul ar fi fost cîndva călăuzit de un ideal ; pricini misterioase l-au împietrit sufleteşte : inima îi e acum „moartă", fiind convins că „este tot atîta ... de faci ori rău, ori bine" :

„... a lui Dumnezeu
Parodie este astă faptă mare
Ce se chiamă lumea! la a sa fătare
Haosul acesta fu neapărat
Prins de friguri rele, lumea a păstrat
Aducere aminte."

Obosit de domnie, oferindu-şi voluptăţi de care se satură repede şi victime ce nu-i alungă plictiseala, neputîndu-se smulge din deliciile

vinului nici cînd dușmanii îi cad în spate, Ștefan nu se căiește de fărădelegile săvîrșite și nici nu pare a regreta viața pe care o duce. El are o filozofie cinică și brutală, de stăpîn de sclavi :

„Nu sînt eu tiranul cel întîi în lume,
Nici cel după urmă; libertatea-i nume
Cu care înșeală de veacuri de ani
Biata omenire niște șarlatani.
Lumea e o turmă dată moștenire
La cîțiva și lupta, pentru omenire
Nu e între popol și între tirani,
Lupta de scăpare e-ntre șarlatani
Care să apuce locul la putere
Ca să mulgă turma ce-a născut a pere.
Dreptul celui tare este tot aici."

Un suflet delicat și sensibil, ca al lui Bolintineanu, gata să ardă pentru orice pricină de înaltă cuviință, trebuie să fi fost crîncen mutilat de viață, pentru ca, în amurgul carierei, să imagineze asemenea personaje sinistre, în care umanul de-abia mai pîlpîie în licăriri palide.

Cea de-a treia manifestare a stării de spirit titaniene, poate cea mai apropiată de năzuința prometeică, deși nu are în vedere în chip explicit înscrierea în perimetrul motivului clasic, rezultă din contaminarea ideii de *revoltă* cu tema *eliberării naționale.* Romantismul nostru, ca și romantismul altor popoare din Europa centrală și sud-estică, s-a întemeiat încă de la primii săi pași pe recuperarea trecutului, în scopul exaltării sentimentului patriotic și a legitimării politicii de auto-determinare națională. Dar dacă preocuparea de a constitui o mitologie eroică se ivește de timpuriu și concentrează eforturile tuturor pașoptiștilor, începînd cu Alecsandrescu, Heliade și Negruzzi, e totuși vădit că pînă la 1848 precumpănește aspectul pedagogic, enunciativ și ornamental : eroii sînt evocați cu patos, dar de la distanță și exterior; figura lor, hieratică și monumentală, se topește în aburi de legendă; nimeni nu încearcă să-i surprindă în clipa încleștării, să pătrundă dincolo de gest, spre motivația interioară, să-i personalizeze, detașîndu-i de schemă și restituindu-i vieții. Tendința iconografică e vădită în *Mihaida* lui Heliade, chiar și în *Legendele* lui Bolintineanu, unde există confruntare și momente de impas, fără ca totuși dimensiunea redusă a poeziilor și tipul discursiv al prezentării personajelor să permită o abordare mai profundă a laturii morale.

Fără îndoială, în determinarea acestei modalități de a trata istoria joacă un mare rol însăși condiția de incipiență a literaturii, lipsa de „meserie" a scriitorilor și inexistența profesionalizării. Trebuie apoi ținut seama de politica priorităților în cultură, care impune opere de respirație scurtă, edifiante și lesne accesibile. Dar nu e mai puțin adevărat că numai experiența vie a revoluției, cu efuziunile, zbuciumul, lacrimile ei, îndeosebi cu lecția amară a înfrîngerii, putea genera în conștiința socială o disponibilitate efectivă pentru sesizarea istoriei ca dimensiune existențială și nu ca simplă convenție lirică. De aceea, nu e surprinzător că de-abia după 1848 întîlnim o întruchipare a marilor eroi ai trecutului, de tip titanian. Avem în vedere, în mod special, două opere majore :

Românii sub Mihai Voevod Viteazul de N. Bălcescu şi *Ioan Vodă cel Cumplit* de B. P. Hasdeu.

Ambele lucrări sînt destul de bine cunoscute ; nu e deci nevoie să insistăm. Din unghiul nostru special de privire vom remarca numai că atît Bălcescu, cît şi Hasdeu (care declară programatic că e succesorul celui dintîi), în calitatea lor de istorici, deprinşi cu analiza critică a izvoarelor, procedează cu exigenţă şi scrupul faţă de documente. Ei îşi clădesc biografiile pe o temelie faptică pozitivă, interzicîndu-şi dreptul de a inventa sau de a omite episoade. Meritul lor mare e însă că din materialul obiectiv şi controlabil al mărturiilor contemporane şi cronicilor nu scot o naraţiune, ci o epopee, transformînd personajele în eroi, întîmplările în evenimente, existenţele în destin.

Această metamorfoză izvorăşte în primul rînd, dintr-o viziune dramatică a procesului istoric, care nu mai e simplu pretext de manifestare a individului excepţional, ci luptă acerbă, tensiune contradictorie a cugetului, confruntare oarbă şi brutală, punînd permanent în joc securităţile cîştigate şi verdictele favorabile, dar provizorii, ale providenţei. Conflictul fundamental e între marele vis al eroilor şi condiţiile vitrege ale epocii (puterea formidabilă a imperiului otoman, extrema fragilitate a tronului în Principate, dezbinarea între români). Descriind bătălia de la Cahul, Hasdeu exclamă la un moment dat : „Însăşi fatalitatea dete astădată peste un Prometeu gata a provoca la luptă toate fulgerele Olimpului". Hasdeu nu se înşeală : în adevăr, opoziţia e între libertate — ca proiect uman cutezător dar irealizabil, şi fatalitate — ca totalizare a adversităţilor istoriei. Cei doi eroi anticipă asupra timpului, ei pier în mod tragic, striviţi de mecanica irezistibilă pe care au declanşat-o. Măreţia lor rezidă în aceea că-şi asumă destinul de martiri ai unei cauze pentru care nu sunase încă ceasul izbînzii. Învinşi, sînt de fapt biruitori, căci deşi tirania se menţine, drumul spre înlăturarea ei e deschis.

Pe de altă parte, dacă îşi îmbrăţişează eroii cu o imensă fervoare, Bălcescu şi Hasdeu nu plătesc tribut concepţiei vulgar adulatorii a predecesorilor. Dimpotrivă, cu un instinct sigur al adevăratei demnităţi omeneşti, ei se străduiesc să ne arate că eroismul lui Mihai şi Ioan Vodă nu e un har ceresc, ci e rezultatul trudei şi lacrimilor, al victoriei împotriva fricii, incertitudinii şi tenebrelor interioare. Bălcescu e mai fin analitic şi mai sobru, Hasdeu, tîrît de elanul firii sale impetuoase, mai retoric, dar nici unul, nici altul nu-i transformă pe cei doi domnitori în idoli, ci încearcă să-i înţeleagă, ceea ce înseamnă că angajează un dialog, că îi aprobă, îi contrazic sau îi justifică.

În fine, coloritul titanian al celor două opere se realizează şi prin căldura stilului, prin tulburătoarea undă de emoţie ce răzbate din fiecare pagină şi din fiecare rînd, prin lirismul nobil şi grav, care polemizează cu inerţia, revelîndu-ne plenitudinea tăinuită a făpturii noastre.

Ajunşi la capătul acestor consideraţii, să încercăm a conchide sumar. După cum am văzut, titanismul preeminescian nu se conturează ca revoltă împotriva divinităţii. În societatea eminamente rurală, dinainte de 1848, în care burghezia şi mica boierime se aflau în relaţii de complicitate cu ordinea feudală iar desfacerea spiritului public de sub obedienţa tradiţiilor se săvîrşea cu multă prudenţă, lipseau în genere condiţiile favorabile unor atitudini făţiş anti-conformiste. Nu numai că în primele decenii ale sec.

XIX nu se cîrteşte împotriva credinţei, dar, din contră, se apelează la religie ca mijloc de a face educaţia morală a maselor. Pe măsură însă ce vechiul regim se dezagregă, iar contradicţiile sociale şi politice se acumulează, proces care corespunde cu desfăşurarea tot mai largă a latenţelor romantice, reflexul tradiţional de reticenţă şi uneori, probabil, de autocenzură, se estompează : deşi nimeni nu-şi îngăduie să împingă spiritul de sfidare pînă la negarea providenţei, se întîmplă din ce în ce mai des ca ,,greşelile'' lui Dumnezeu să fie puse în discuţie, iar setea de transcendenţă se eliberează de închistarea reprezentărilor religioase.

De-abia după înfrîngerea revoluţiei de la 1848 încep să se contureze semnele unei stări de spirit titaniene. Distanţa dintre individ şi alteritatea duşmănoasă a universului e resimţită acum brutal şi iremediabil. Speranţa unei reconcilieri între poet şi lume subsistă încă în atmosfera de exaltare carbonară a emigaţiei, dar ea pare cu totul himerică generaţiei post-paşoptiste, care coboară în arenă într-un moment de reflux revoluţionar şi nu mai dispune de energia robustă a unui ideal. Pentru aceasta din urmă conştiinţa obstacolelor se îngemănează cu conştiinţa neputinţei de a acţiona. Nevoia de a găsi o ieşire din impas se converteşte într-un lirism de inflexiuni amare, problematic dar dezabuzat, care adoptă fie registrul sensibilităţii tumultoase, fie al lucidităţii brutale. Scriitorii gustă ceea ce e convulsiv, înfricoşător şi frenetic, se complac printre stihiile dezlănţuite şi se descarcă mînuind arta corosivă a pamfletului.

Dar titanismul nu se încarnează nici acum în vaste schelării epice. El se manifestă ca stare de spirit, ca impuls etic spre contestarea ordinei ilegitime a lumii în planul metafizic şi politic, impuls eşuat însă înainte de a reuşi să se cristalizeze. Cauza acestui eşec e socială — legată de condiţia sedentară şi mic-burgheză a climatului de opinie —, dar e şi artistică : pur şi simplu, printre reprezentanţii generaţiei care debutează între 1850 — — 1860 nu e nici un om de geniu. Ei caută o nouă definiţie a poetului, în spirit byronian, sînt tentaţi de un ,,satanism'', care implică nu atît luciferismul revoltei, cît dezgustul post-romantic baudelairian (Depărăţeanu), dar nu izbutesc să-i dea titanismului o dimensiune mitică.

De fapt, singurele imagini titaniene vrednice de luat în seamă, pe care le propune epoca, sînt cele ale lui Mihai Viteazul şi Ion Vodă cel Cumplit. Şi nu e întîmplător că aceste două existenţe patetice, de mari răzvrătiţi — dar nu împotriva divinităţii, ci a ordinei umane, de victime — ca toţi titanienii — dar ilustrînd nu lipsa de sens a creaţiei, ci, dimpotrivă, necesitatea care-şi croieşte drum pe sub contingentul ininteligibil, nasc din sufletele fierbinţi ale lui Bălcescu şi Hasdeu — cel mai pur dintre paşoptişti şi cel mai paşoptist dintre urmaşi.

Eminescu avea să meargă mai departe. El întrupează titanismul în sensul său plenar, de mit al revoltei împotriva cerului şi asumare umană a absolutului. Dar tot el, transferînd filozofic contradicţiile epocii şi înfrîngerea elanurilor libertare, cu sentimentul trăirii într-o lume bătrînă, care-şi pierduse puterea genuină a credinţei, îl abandonează pe Lucifer, fără a-l absolvi pe Dumnezeu, oprindu-se la constatarea amară a zădărniciei universale. Şi e probabil că tocmai această perspectivă dramatică a unui titanism care se autoreneagă, lucid şi ironic, intensifică puterea de combustie a lirismului. Căci marea poezie e aproape totdeauna inseparabilă de o conştiinţă tragică.

UN ROMANCIER ÎN PERSPECTIVA CURENTELOR LITERARE: LIVIU REBREANU

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

Într-o sesiune în care au fost prezentate lucrări cu caracter general de cuprindere a trăsăturilor specifice ale curentelor literare, o comunicare anunțînd prin titlu restrîngerea la un singur autor, ar putea fi socotită o abatere. Dar pentru noi, opera lui Liviu Rebreanu deschide multiple perspective de cercetare. Nu numai pentru că este considerabilă ca proporții și bogată în semnificații, punînd probleme de viață, de organizare socială, de documentare istorică și de experiențe psihologice, dar mai ales pentru că, fiind în stare să marcheze o epocă literară, ar putea servi, prin simpla urmărire a construcției ei, la scrierea unei estetici a romanului, ca gen. Și implicit, la satisfacerea legăturilor posibile pe plan universal, între creații apropiate ca viziune și modalitate de construcție, marcîndu-se cu o notă esențială contribuția epicii românești la împlinirea prin particular a viziunii de ansamblu a unui curent literar.

Ideea de a-l discuta pe Rebreanu tocmai în acest context nu este întîmplătoare. A existat o perioadă, de loc îndepărtată, în critica noastră, cînd se căuta cu tot dinadinsul deschiderea oricărei opere românești spre modernitate, înțelegîndu-se prin modern formula heterodoxă de construcție epică, proprie secolului XX. S-a ajuns pînă acolo încît a se socoti că a spune despre un scriitor că este adeptul formulelor tradiționale înseamnă a-l minimaliza. Rebreanu, ca romancier, nu a fost ocolit de asemenea false înnoiri. Unii exegeți, în zelul lor de a-l scoate cu orice preț un romancier cît mai contemporan, sub raportul formulei sale epice, au ajuns a-l denatura în sens modernist, pînă a susține, de exemplu, că un roman ca *Ciuleandra* ar putea fi pus în paralelă cu *L'Étranger* al lui Camus. Sau, folosind constatarea că are o formație intelectuală de filieră germană, s-a ajuns la apropierea de Thomas Mann. Nu s-a ținut însă seama că fresca socială, mai ales în *Der Zauberberg*, se transformă într-o frescă de idei, și că, în mediul închis al unui sanatoriu, spiritele aprinse ale cîtorva oameni care au trăit experiența primului război mondial,

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 151–158, BUCUREȘTI, 1972

pun în circulație, pe plan ideatic, teze pe cît de paradoxale, pe atît de îndrăznețe.

Și într-un caz, și în altul, s-a pierdut din vedere că Rebreanu, fidel formulei romanului secolului al XIX-lea, urmărește ca în „Bildungsroman", ori în „marile cicluri istorice", creșterea situațiilor. Personajele sale, ca și eroii romanelor lui Balzac, evoluează. Sînt altceva la sfîrșitul romanului, de cît au fost în primele pagini. În schimb, în romanele secolului XX persistă situații statice. Aici nu se mai întîmplă nimic. „Oglinda" lui Stendhal ori al lui Saint-Réal nu își mai găsește acum rostul. Realitatea nu mai este văzută în perspectivă, ci în felii, și de aceea, poate, noțiunea de „evoluție" se cere înlocuită în secolul nostru cu noțiunea de „trepte".

De asemenea, prin apropierile silite, enunțate mai sus, s-a ajuns la ștergerea diferențelor dintre romanul de „concepție" și romanul „cu intrigă și desfășurare socială, care l-a precedat. Să luăm cîteva exemple din literatura universală. Altele sînt personajele romanelor ca *Les Thibauld*, *La Cronique des Pasquier*, *Les Hommes de bonne volonté* ale căror autori, Roger Martin du Gard, Georges Duhamel, Jules Romains, continuă în perioada dintre cele două războaie, romanul psihologic, realist și naturalist al secolului trecut. Și altele, personajele lui Malraux ori Camus. Gaëtan Picon face următoarea diferențiere : Jacques Thibauld și fratele său Antoine, Jallez și Jerphanion sînt diferiți prin caracterele lor, prin poziția lor de clasă socială, de familie spirituală. Pe plan literar, ei pot fi definiți „ambițiosul", „burghezul revoltat", „raționalistul", „intelectualul ieșit din popor", „îndrăgostitul", prefăcînd cu alte experiențe de viață, specifice unei noi epoci, drumul de la Molière la Balzac.

Total deosebiți de cei de mai sus sînt Berger și Garine, Mathieu Delarue, Rieux și Tarrou, Meursault. Aceștia nu mai reprezintă „caractere" ci „atitudini", și sînt mai puțini indivizi pecetluiți de pasiunile și poziția lor socială, decît spirite cuprinzătoare, deschise tuturor problemelor vieții. Caracterele și descrierile mediilor sociale sînt înlocuite prin atitudini etice și prin metafizică. Definirea individului prin psihologie și societate este anulată de angajamentul total al omului, prin conștiința sa.

Fără a repudia orientările heterodoxe ale romanului secolului XX, prin Proust și Gide, Rebreanu își manifestă nedumerirea față de ele. Lecturile îl descoperă pe scriitor la curent cu revoluția epicii contemporane pe plan universal. Mărturisește că îl admiră pe Proust, dar îl socotește un autor greu accesibil. Salută inovațiile lui Gide din *Les Paux-Monnayeurs*, arătîndu-se receptiv, dar nu subscriind la ele. Întrebat asupra romanelor sale de căpătîi, citează în primul rînd *Don Quijote*, *Suflete moarte*, *Frații Karamazov*, *Madame Bovary*, manifestîndu-și totodată admirația față de cîțiva romancieri englezi ca Hardy, Galsworthy și mai presus de toți, pe Conrad. Prin formația sa de cultură eminamente germană nu este de mirare, cu toate deosebirile de viziune, să guste pe Thomas Mann, dar numai atît.

Contemporan cu Proust și Gide, socotim că Liviu Rebreanu este, pe plan literar, contemporan cu Tolstoi și Zola. Cu acel Zola, discutat de R.-M. Albérès în *L'Histoire du roman moderne*, specificînd în mod deosebit capitolul despre „romanele milei necruțătoare", prilej de a răsturna o serie de prejudecăți estetice și istorico-literare.

„Puritatea naturalismului" propusă ca formulă personală de interpretare a criticului francez în cartea sa, pentru un curent, mult discutat şi controversat, constă în aceea că marile romane ale unui Tolstoi, Zola, Hardy, Roger Martin du Gard, scriitori analizaţi laolaltă în capitolul despre romanele „milei necruţătoare", dincolo de „pitoresc" şi „documentare", totul este de la început şi pînă la sfîrşit, nu atît riguroasă reflectare în creaţie a evenimentelor de ordin conjunctural, cît probleme eterne de viaţă, „ciocnirea omului cu destinul său".

Criticul francez detaşează fără nici o reticenţă discuţiile grupului de la Médan şi teoretizările în jurul „romanului experimental" de opera propriu-zisă a lui Zola, fiindcă ştie, ca orişicine de altfel, că romancierul însuşi le-a trădat cînd a început să scrie, antrenat de sumbrul destin al unei familii franceze trăind în cel de-al treilea imperiu. Albérès subliniază că în cazul lui Zola, important nu este alcoolismul, ereditatea, nedreptatea, ci „efortul nerăbdător sau exagerat al oamenilor de a trăi" aceste realităţi de ordin exterior. Puţin interesează familia Rougon-Macquart şi istoria naturală a unei societăţi, teoria ştiinţifică depăşită, prin care Zola justifică mila şi cruzimea care îl determinau să se preocupe de fiinţe şi de destinul lor. Nu ştiinţa, teoria, ci „dragostea exasperată a omului" are valoare literară, acea „voinţă de a vieţui", care dă sens unor cărţi ca *L'Assommoir* şi *La Bête humaine*.

„Puritatea naturalismului" pusă în lumină de Albérès priveşte acea literatură care, dincolo de surprinderea celor mai diverse medii sociale, este în primul rînd absorbită de surprinderea sentimentului tragic al destinului omenesc. De aceea, capitolul al III-lea al cărţii *L'Histoire du roman moderne* dezvăluie „pasiunea pentru oameni a lui Zola şi „morala lui biologică", „mila" lui Tolstoi, „justificările" lui Roger Martin du Gard. Prin exemplele altor scriitori, ca Thomas Hardy, Giovanni Varga, Sienkiewicz, Sigrid Undset, capitolul defineşte „marile cicluri naturaliste", descoperă legăturile cu „arta realistă" şi particularităţile prin care se deosebeşte de ea, dar care îmbogăţesc imaginea despre lume. În concluzie, acelaşi capitol pune accentul pe „măreţia" romanului naturalist : „destinul uman e în întregime reintegrat destinului social şi istoric, drama colectivă şi drama individuală se echilibrează perfect şi autorul prezintă această dramă ca pe o tragedie epică [...]".

Ce realizează Liviu Rebreanu în roman? Citindu-i opera, ne dăm seama că în artă există o simplitate care nu ucide viaţa, ci dimpotrivă o sporeşte, îmbogăţind-o cu neaşteptate înţelesuri. Este simplitatea pe care o ilustrează opere ca *Ion*, *Pădurea spînzuraţilor*, *Răscoala*, cuprinzînd adevăruri grave despre om şi tragedia lui, exprimate clar, fără nici o urmă de pedanterie. Solid construite, articulate în sensul tradiţional al romanului, aceste opere se află în contrast izbitor cu tendinţele romanului francez post-proustian, care instaurează o viziune eterogenă atît în acţiune şi conflicte, cît şi în modul de structurare a personajelor.

Pentru exigenţele unui spirit critic evoluat modern, care a cunoscut experienţele novatoare ale unui Joyce, Kafka, Faulkner şi a protagoniştilor teribilişti ai noului roman — Nathalie Sarraute, Allain Robbe — Grillet, Michel Butor — creaţia lui Rebreanu, tocmai pentru motivul expus mai sus, poate să pară demodată ca formulă epică. Optica însă este falsă

și denotă o neputință de a descoperi dincolo de echilibrul geometric al construcției epice în care totul este strîns, ordonat, logic, acea inflecțiune emoțională peste care a trecut flacăra severă a disciplinei. Căci există la Rebreanu, în modul său de a gîndi unitar un roman, o severă disciplină în pasiune, dacă se poate spune astfel. Pasiune, pentru că opera lui este însuflețită de un principiu de viață viguros, viril, tragic; disciplină, pentru că mișcarea interioară de largi resurse este străbătută de o deconcertantă tendință spre liniaritate.

Ce dovadă mai bună în acest sens decît *Răscoala*, frescă uriașă, viața satului lipsită de idealism, de crispații și teorii inutile, folosită ca un decor monocrom.

Toate datele necesare să argumenteze izbucnirea răscoalei sînt minuțios adunate. Cititorului i se dau elemente precise pentru a înțelege detaliile, oricît de aparent nesemnificative ar fi. O conversație în goana trenului între orășeni pe tema țărănească este o prezentare a lumii satelor prin optica deformată a arendașului, a gazetarului, a moșierului însuși. Apoi țăranii sînt urmăriți îndeaproape la conac, la cîrciumă, pe uliță, în propria lor bătătură, în grup sau de unul singur, cînd supuși, cînd pîndind, cînd amenințînd. Înainte de răscoală, cîteva scene desfășurate rapid, adevărate instantanee cinematice, surprinzînd prin plastica dramatică, sînt tot atîtea prilejuri de a explica fiecare atitudine, scene încheiate simbolic, fie cu bătaia coasei pe muchie, fie cu laconicul „de", punctînd, prin repetare, ca niște lovituri ritmate, creșterea mîniei colective. Rebreanu pregătește vijelia, face să se audă vuietul furtunii, apelînd la mijloace banale, construind simplu o operă dură și robustă, original precisă în geometria ei interioară, austeră ca formă, dar nu lipsită de vibrațiile pe care numai arderile interioare ajunse la un anume grad de intensitate emoțională le pot da. Răscoala propriu-zisă, surprinderea mișcării sufletului colectiv într-o netemătoare irumpere de violențe și convulsii, bubuie ca o simfonie cîntată la instrumente de intensitatea Niagarei. Sensibilitatea marilor lui romane nu este de natură poetică. Poetice sînt anume viziuni care izbesc imaginația prin caracterul lor delirant.

Nicicînd Liviu Rebreanu nu a țintit spre rafinamente estetice. Articolul *Cred*, scris în 1924, este o francă luare de poziție ce nu lasă loc nici unei îndoieli în această privință: „Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții. Cînd ai reușit să închizi în cuvinte cîteva clipe de viață adevărată, ai reușit o operă mai prețioasă decît toate frazele frumoase din lume". El este creatorul solid, dotat cu o vădită capacitate de a se exprima exact, mai subtil colorat prin asta decît mulți coloriști ostentativi. Să ne amintim de ritmul focos al horei, cu care începe acțiunea romanului *Ion*, sau de atmosfera apăsătoare din *Pădurea spînzuraților*, menținută și accentuată prin scena repetată a săpării gropilor în lutul gălbui și cleios din apropierea spînzurătorii, cu loviturile de cazma sacadat mecanice ale ostașului înfiorat de spectacolul ce se pregătea.

Analizîndu-i, în 1934, meșteșugul concentrat și infailibil, Șerban Cioculescu ajungea la concluzia că datorită marei lui voințe, calitate structurală a romancierului, opera a cîștigat principalele ei virtuți: „egalitatea temperamentală", „construcție serioasă", „observație probă", „imparțialitate înaintea problemelor sociale", „înnoirea obiectivelor de la un ro-

man la altul". Luată în întregime, opera lui Rebreanu surprinde tocmai prin spiritul de construcţie epică şi de organizare minuţioasă care nu elimină totuşi impresia de spontaneitate. Geometria romanelor e plină de ecourile fără de sfîrşit ale vieţii. În *Ion*, ţăranul greoi, pus să se mişte în cel mai autentic mediu al satului de dincolo de Carpaţi, se zbate o energie încleştată, o voluptate aproape indecentă de a extermina sărăcia. În orice ipostază l-am vedea, fecior la horă, urmărind fetele de după şură, în peţit, ginere, stăpîn pe pămîntul socrului, el caută cu aprigă ardoare să-şi împlinească acest gînd, gata oricînd să zdrobească pe cine l-ar fi împiedicat.

Ion, ca roman, este o operă fremătătoare de viaţă, în ciuda exactităţii detaliilor, un roman impetuos, construit din aglomerarea de percepţii acute ale relaţiilor imediate.

Ion şi *Răscoala* ilustrează „romanul fluviu" prin bogăţia datelor, prin numărul personajelor şi prin fluenţa organică a vieţii. Dacă în complexiunea psihologică, spune Pompiliu Constantinescu, romanele ţărăneşti ale lui Rebreanu nu depăşesc cele două instincte fundamentale ale omului, foamea şi iubirea, în structura lor reprezintă „cea mai înaltă expresie a epicului din toată proza naţională".

Pădurea spînzuraţilor, roman diferit structurat tematic, revelatoare povestire de război, simplă şi severă, urmînd şi ea formula construcţiei interne geometrice, se vădeşte complet inepuizabilă în sugestii legate de viaţă şi de moarte, în general, de drama cerebrală a generaţiei sacrificată de război, în special, dorind dar neputînd să se realizeze în absolut.

Dintre reprezentanţii de seamă ai scrisului românesc, Liviu Rebreanu este socotit creatorul modern al romanului nostru. El a acumulat experienţe care înaintează în timp pînă la siluetele schematice în alb şi negru ale lui Nicolae Filimon, peste care se suprapune clasicismul senin al lui Duiliu Zamfirescu şi mai ales dramatismul sever al lui I. Slavici, cu care — de altfel — avea atîtea afinităţi.

Organicitatea compoziţiei, tensiunea ei ascunsă, formula clasică de roman, firească pentru însăşi evoluţia genului la noi, îi dau o siluetă proprie şi îl despart de ceilalţi scriitori, care ocupau în literatura deceniilor dintre cele două mari războaie, locuri caracteristice pe trepte diferite: Hortensia Papadat-Bengescu şi Camil Petrescu.

Autoarea *Fecioarelor despletite* şi a *Rădăcinilor* ascunde sub aparenţele unui stil de afectare alambicată o experienţă bogată, o acuitate analitică deosebită în domeniul inconştientului şi al iraţionalului. Pline de nerv dramatic, tulburătoare prin limpezimea analizei, romanele lui Camil Petrescu sînt febrile experimente ale unui cerebral, ale unui spirit ascuţit, dotat cu inteligenţă scormonitoare. Cu cei doi romancieri apărea pentru prima dată la noi o literatură care cerea o altă gravitate interioară, o altă pregătire a cititorului, needucat încă în această direcţie.

Liviu Rebreanu era depăşit atît de unul cît şi de celălalt în mînuirea instrumentelor de finete şi precizie infinitezimală în cercetarea mobilurilor antinomice ale vieţii sufleteşti. Dar cînd s-a vorbit la noi despre „vitalitatea romanului" (formula aparţine lui Bourget în legătură cu arta lui Stendhal) s-a avut în vedere, în mod expres, creaţia de romancier a lui Liviu Rebreanu. În 1932, *Răscoala* prilejuieşte lui G. Călinescu în

cronica din „Adevărul literar" o sugestivă imagine pentru forţa epică a autorului ei : „În ciuda limbii sale aspre şi a stîngăciilor, domnul Rebreanu este un scriitor mare, aşa de mare încît picioarele sale lasă iarba nevătămată, dar dezrădăcinează pădurile". În perspectiva dezvoltării romanului românesc, acelaşi condei critic însemna în „România literară" o judecată de valoare categorică prin afirmaţia : „Liviu Rebreanu a hotărît soarta acestui gen inexistent încă la noi". Părere, de altfel, unanim exprimată încă de la apariţia lui *Ion*, în 1920, carte socotită de E. Lovinescu drept „prima creaţie obiectivă la noi", iar de Şerban Cioculescu „o capodoperă a genului" şi „cea dintîi orchestrare polifonică a romanului românesc".

Dacă realizările majore ale epicii lui Liviu Rebreanu îl fac să fie creatorul modern al romanului nostru care, în fond, se afirmă pe plan european odată cu autorul lui *Ion* şi *Răscoala*, din punct de vedere strict istoric el nu este propriu-zis contemporan cu experimentatorii de formule novatoare de la aceeaşi dată din Occident. Datorită evoluţiei specifice a literaturii române, în general, şi a romanului, în special, Liviu Rebreanu aduce epica noastră la un nivel pe care creaţia europeană îl atinsese în secolul trecut prin Balzac, Zola, Tolstoi.

Dacă din punct de vedere al compoziţiei, al tehnicii, Rebreanu continuă formula tradiţională, problematica romanelor sale de primă mînă apare şi se dezvoltă din realităţile sociale cele mai pregnante şi mai interesante ale secolului nostru. Nu avem în vedere aici experienţele epice pe care el le încearcă într-un efort de varietate, aproape de la roman la roman (cazul romanului poliţist *Amîndoi*, cazul patologic din *Ciuleandra*, cazul frescei politice a lumii urbane grefată pe destinul unui ambiţios, ca în *Gorila*, sau romanul strict exotic al mediului burghez din *Jar*), nu întotdeauna la înălţimea creaţiei sale majore. Ci ne gîndim la *Ion*, *Pădurea spînzuraţilor*, *Răscoala*, vaste panouri ale societăţii româneşti în trei momente decisive : epoca dinaintea primului război mondial, reflectat în viaţa satului transilvănean, prezenţă acută în spaţiul compozit al imperiului austro-ungar ; războiul însuşi, pentru care Liviu Rebreanu a găsit accente revelatoare de halucinantă tragedie umană ; în sfîrşit, răscoala ţărănească din 1907. Cele trei romane fac să prindă viaţă documentul istoric legat strict de evenimente şi păstrează în timp adevărul uman inalterabil. Ca orice mare sciitor, Rebreanu dă un document al vremii lui şi totodată o imagine a omului etern.

După modelul lui Balzac, Cezar Petrescu la noi a încercat să surprindă societatea românească în evoluţia ei istorică. Liviu Rebreanu, în schimb, se opreşte la anume momente istorice şi aprofundează raporturile sociale existente la acea dată. El a fost definit romancierul vieţii româneşti moderne în aspectele ei rurale, neîntrecut în a surprinde desfăşurat dinamismul colectivităţii. Cu însuşirea deosebită de a pune în mişcare forţele vitale elementare, el lărgeşte romanul pînă la epopee, ambiţionînd să fie la noi, ceea ce a fost Tolstoi pentru literatura rusă. În opera lui consumpţia devorantă a vieţii nu e sufocată de geometria construcţiei, exactitatea severă a eşafodajului exterior al formei nu înăbuşă personajele, ci le proiectează enorm, dîndu-le dimensiuni indefinibile.

Ideea de a concepe literatura ca document a atras pe marii creatori. Balzac prin a sa *Comédie humaine*, a devenit istoricul de netăgăduit al domniei lui Ludovic Filip. Ciclul cuprinzînd istoria familiei Rougon-

Macquart este document viu al celui de al doilea imperiu. Zola, neacceptînd refugiul în retrospectiv şi anecdotă, salută călduros în 1896, în *Lettres à la jeunesse*, secolul în care trăieşte, găsindu-l „pasionant", socotind „orb" pe artistul care trăind în prezent, nu e în stare să-l vadă. Istorici ai veacului lor sînt Tolstoi şi Dickens, Galsworthy şi Proust.

Folosind documentaţia de epocă, Liviu Rebreanu are calitatea deosebită de a crea oameni reali care să se mişte trudnic, dar categoric, cu o dureroasă perseverenţă. *Ion*, ca roman al condiţiei umane, surprinde destinul ţăranului, sintetizat într-un moment dat, cît şi destinul provinciei intelectuale.

Din romanul anului 1907 ar trebui citat totul. Scenele de dezlănţuire colectivă, ca şi episoadele de caracterizare lăturalnică, moartea bătrînului Iuga, ca şi moartea nevestei ţăranului Melentie. Încărcate de simplitate şi tragism sînt momentul confruntării lui Miron Iuga cu întreg satul strîns la conac, al ciopîrţirii tînărului Platamonu, scene cărora nimic nu le rezistă, nici repulsie, nici reflexie delicată. Orice falsă pudoare, în asemenea cazuri, este depăşită de asprul destin ce se împlineşte dincolo de voinţa tuturor, peste trupul Nadinei ori al feciorului arendaşului, peste trupurile ţăranilor ciuruiţi de gloanţele soldaţilor.

Experienţa dramatică a lui Apostol Bologa dominată de tensiune mistică şi de patetismul contradicţiilor interioare, defineşte covîrşitor un roman ca *Pădurea spînzuraţilor*.

Sînt destule pagini în opera lui Liviu Rebreanu care să ne permită a ne întreba dacă, în procesul de evoluţie a epicii, locul acestei opere nu este în categoria „romanului milei necruţătoare". Nu întîrziem acum asupra scenelor, de atîtea ori remarcate de critică, scene cu vădite reminiscenţe din romane ca *La Terre* ori *La Bête humaine*, din *Horla* de Maupassant, *Gîndirea* de Andreev, *Crimă şi pedeaspsă* de Dostoievski. La timpul său, Rebreanu însuşi a recunoscut ce datorează lui Zola, Maupassant, Edgar Poe, Andreev, Dostoievski. În schimb, viziunea de ansamblu ne solicită.

Ştim că i s-au imputat scriitorului asemănări cu fapte de viaţă. Ibrăileanu a fost unul dintre cei mai severi critici. În *Creaţii de analiză*, obiecţia capitală este că Rebreanu a copiat realitatea fără a o fi transfigurat „îndeajuns de personal". Dar el a răspuns în *Mărturisiri* din volumul *Amalgam*, făcînd o profesiune de credinţă, în sensul că romancierului i se cere să creeze viaţa cu elementele vieţii, dar folosind mijloace personale. Observaţia naturii capătă valabilitatea operei de artă numai prin personalitatea omului care a imitat natura. Ceea ce presupune necondiţionat existenţa creatorului. Chiar neiscălită, opera lui îi poartă amprenta şi îl semnalează prin unicitatea ireductibilă de fond şi de formă. Creaţia este un mecanism mai delicat decît simpla înegistrare de fapte luate din cotidian. „E de prisos — scrie Rebreanu — să arăt ce greşeală ar face cine ar crede că nişte creaţii sînt identice cu făpturi din viaţa de toate zilele. Artistul nu copiază realitatea niciodată. Realitatea pentru mine a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei / . . . /".

Liviu Rebreanu vrea să dea iluzia realităţii aşa cum au dat-o Balzac, Flaubert, Zola. Important este ca informaţiile despre viaţă să fie „esenţiale", să reprezinte „o sinteză, nu o aglomerare de amănunte ca într-o

fotografie proastă", precizează el într-un interviu din 1924. Ca și predecesorii săi din literatura universală, caută să fie și el cît mai bine informat. Balzac se voia unul dintre cele patru spirite atotștiutoare ale Europei. El, alături de Napoleon, Cuvier, O'Connell, pentru că: „primul a trăit viața Europei, armatele l-au inoculat: Al doilea s-a căsătorit cu globul! Al treilea s-a încarnat într-un popor. Eu voi fi cel care a purtat o societate întreagă în cap". Flaubert căuta la Cartagina pe Salammbô, pe Doamna Bovary în Normandia și citește peste două mii de volume, cum declară în corespondență, ca să scrie „romanul prostiei omenești", *Buvard et Pécuchet*.

Față de această sete de documentare, declarația lui Robbe-Grillet este semnificativă. El mărturisește că mergînd pe o plajă să se documenteze asupra pescărușilor, la prima pasăre care a zburat țipînd pe deasupra capului său a înțeles că de fapt pescărușii pe care-i căuta se aflau în el.

Dincolo de document, deci, i se cere romancierului să creeze viața. Dacă o cunoaște profund, bine înțeles. Altfel, totul ar fi fals, construit pe terenuri nesigure.

Darul de a crea viața Rebreanu îl are din plin, biruind și stîngăcia desenului și duritatea limbajului și acumularea greoaie a detaliilor. Peste orice piedici de ordin pur tehnic se ridică mulțimea de oameni care trăiește intens, cu toate atributele biologice și morale ale existenței.

Nu o dată s-a remarcat că el nu este unicul scriitor solicitat de evenimentele decisive ale anului 1907. După cum, raportul dintre boier, arendaș, țăran este o temă frecventă în literatura noastră. Dar, observă Mihail Sebastian, comentînd ediția a doua a romanului *Răscoala*, a fost de ajuns ca un scriitor mare să-și însușească subiectul, pentru ca ceea ce pînă la el era o temă tendențioasă și naivă, să devină un cadru de mari tragedii, în care nu-și mai dădeau întîlnire diverse teze sociale, ci cîteva crîncene realități, deosebite structural și sortite să lupte într-o încăierare de proporții largi.

Ce este aici roman al „milei necruțătoare", ori realism de formulă balzaciană, ori naturalism de sorginte zolistă, rămîne încă de discutat. Dar dacă este să vorbim despre deschiderea spre modern a lui Liviu Rebreanu, tocmai de la această calitate a sa de a crea viață trebuie să pornim.

Prin densitatea și organicitatea reprezentărilor sale în frescă din lumea rurală, Rebreanu este mai esențial semnificativ decît Zola în romanul *La Terre*, mai aproape de epicul pur al epopeii decît Reymont în lirica sa frescă a țărănimii polone.

Liviu Rebreanu este romancierul nostru prin excelență.

AVANGARDA POETICĂ ROMÂNEASCĂ ÎN CONTEXTUL MIȘCĂRII EUROPENE

ION POP

Este de pe acum un fapt principial acceptat acela că, pe terenul discuției comparatiste, problema influențelor literare nu se mai poate pune la nivelul simplist al imitației unor teme și motive emanate de un nucleu cultural către o periferie subordonată, ci, în spiritul promovat de estetica marxistă, chestiunea trebuie privită în dublu sens — implicînd deopotrivă calitatea ideilor și condițiile în care „emitentul" le lansează, ca și calitatea ambianței social-culturale ce receptează aceste influențe, le modifică și îmbogățește, în funcție de structura specifică, de tradițiile proprii și de necesitățile momentului. Nu altfel trebuie privite lucrurile în cazul unui fenomen european atît de complex cum a fost cel avangardist, manifestat în primele decenii ale secolului pe o arie foarte largă a continentului literar-artistic. Avangardismul a apărut, cum se știe, ca un fenomen de criză a literaturii și artei, pe un fundal istorico-social extrem de frămîntat și tulbure, mișcarea reprezentînd atît negarea unor atitudini și forme sclerozate (în plan social și literar-artistic), cît și afirmarea unor noi valori, crezute mai conforme cu spiritul vremii, cu noua sensibilitate.

Am încercat altădată să definim spiritul avangardist printr-o formulă unificatoare, a unui „dinamism absolut al spiritului", incluzînd în ea atitudinea negativistă, fronda și revolta împotriva unor elemente ale tradiției, dar și năzuințele novatoare, așezate sub semnul ideii de disponibilitate creatoare absolută — derivînd, în ultimă instanță, dintr-o căutare devenită aproape o obsesie în acest veac, a *autenticității* creației. Căci spiritul avangardist se definește printr-o conștiință acută a insuficienței literaturii în raport cu o existență voit dinamică — el este expresia unei atitudini prin excelență anticonvenționale, cu punctul de plecare într-un refuz al ordinei și convenționalismului burghez. Nu e locul să dezvoltăm însă aici problema definiției avangardei. Vom adăuga doar, în ordinea de idei ce ne preocupă, că acest spirit nu e deloc străin de dezechilibrul provocat în conștiințe de desfășurarea primului mare război, explozie a unor contradicții acute, dar și de acea „criză a noțiunii de realitate" determinată

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 1, P. 159–162, BUCUREȘTI, 1972

de revoluţia tehnico-ştiinţifică, cu urmări radicale în filozofie şi psihologie (relativismul şi intuiţionismul bergsonian, doctrina psihologică a lui Freud sînt asemenea reflexe).

Expresionism, futurism, dadaism, constructivism sau suprarealism — marile curente de avangardă manifestate în literatură şi artă — au pătruns şi la noi, dinspre centrele europene, găsind aici un sol propice germinaţiei şi modelîndu-se, în cele din urmă, în funcţie de acele condiţii ale ambianţei culturale despre care vorbeam mai sus. Primele două decenii ale secolului literar-artistic românesc marcaseră un timp al consolidării poziţiilor de modernitate cucerite. Epigonismului eminescian îi urmase experienţa hotărîtoare a simbolismului, realizat deplin în personalităţi ca Bacovia sau Minulescu; contribuţia teoretică a unor scriitori precum Şt. Petică sau Ovid Densusianu a însemnat un moment important în realizarea conştiinţei de sine a noii poezii, din ce în ce mai interesată de specificul ei ca mod particular, „convenţional", de expresie. Încă minulescienele *Romanţe pentru mai tîrziu* (1908) fac dovada unui început al conştiinţei caracterului convenţional al poeziei şi al detaşării de acest convenţionalism (temele şi procedeele tehnicii simboliste sînt descoperite, prin Minulescu, drept recuzită pentru „spectacolul" poeziei, al cărui prim spectator este însuşi poetul — pierzîndu-şi gravitatea şi „misterul" iniţial). Manifestele revistelor simboliste de la sfîrşitul primului şi începutul celui de al doilea deceniu al secolului anticipează, în limbaj, fronda avangardistă, prin respingerea retorică a tradiţiei literare osificate (identificată, în general, cu sămănătorismul). În numele concordanţei literaturii cu spiritul epocii, asemenea manifeste, alături de campaniile grupării de la „Viaţa nouă", întreţin o atmosferă prielnică înnoirilor, cu deschideri clare spre modernism: fascinaţia vieţii citadine, intelectualizarea lirismului, refuzul anecdoticului şi al retoricii. Se nasc astfel, încă în simbolism, germenii noilor atitudini, accentuate de scriitori tineri pe atunci ca Tudor Arghezi („modernist" încă în articolele de la „Linia dreaptă" (1904), Adrian Maniu (cu nonconformismul imagistic din *Figuri de ceară* — 1912, ori fronda demitizantă din *Salomeea* — 1915), Urmuz (precursor avangardist în plan european), Ion Vinea şi Tristan Tzara (repede desprinşi de simbolismul iniţial şi cultivînd o atitudine de frondă la revista „Chemarea", apoi, în cazul lui Vinea, la „Cronica" lui Tudor Arghezi şi Gala Galaction, unde declara, ca avangardiştii de mai tîrziu, că „literatura îi este iremediabil antipatică"). Momentul „Sburătorul" este, în acelaşi sens, hotărîtor, în procesul de cristalizare a ideologiei moderniste, prin fundamentarea teoretică amplă şi promovarea de către E. Lovinescu a noilor valori, în spiritul sincronizării literaturii noastre cu direcţiile europene.

Avînd în vedere aceste realităţi, mişcarea românească de avangardă nu mai poate fi ruptă de ambianţa literară românească, după cum nici din punct de vedere social n-au lipsit elementele de natură să determine o atare dezvoltare: seismele din preajma primului război mondial, tulburările cauzate de însuşi războiul, „criza de creştere" a societăţii româneşti în faza modernizării rapide etc. O atmosferă pre-avangardistă exista deci în literatura noastră, încît declanşarea la Zürich în 1916 a dadaismului (moment esenţial în istoria avangardei europene) realizată cu o importantă participare românească (Tristan Tzara şi Marcel Iancu) se explică în felul acesta fără dificultate.

Dacă structura acestui mecanism al evoluției literare este, în mare, aceeași și la latitudinea românească și la cea occidental-europeană, diferențele de nivel (tradiția mai veche a literaturii occidentale, conflictele mai acute, generate de o evoluție specifică a civilizației și conștiinței sociale) au determinat consecințe diferite ca amploare și însemnătate. Un dadaism pe teren exclusiv românesc ar fi fost greu de imaginat, căci un asemenea nihilism nu-și putea găsi deplina justificare în dezvoltarea noastră literară (o tradiție mai recentă, cu necesități de consolidare). O conștiință a crizei literare exista însă — și ea s-a dimensionat pe măsura spațiului literar franco-elvețian în care Tristan Tzara și-a lansat manifestele, urmînd ca ecouri ale mișcării să pătrundă, mai tîrziu și efemer, și în spațiul nostru literar — la revista în număr unic „75 HP", din octombrie 1924.

Aceeași specificitate a condițiilor locale a determinat aderența la mișcările cu caracter mai constructiv din perimetrul avangardei europene, în concordanță cu necesitățile literaturii române, procedîndu-se la un proces de „selecție" semnificativ.

Cazul, bunăoară, al expresionismului ni se pare deosebit de reprezentativ în această ordine de idei. La noi expresionismul nu s-a manifestat ca mișcare de avangardă, cu manifeste și grupări organizate, ci a constituit mai degrabă un element „catalizator" (cum observă, pe drept cuvînt, utilizînd termenul lui Blaga, și Ov. S. Crohmălniceanu), dinamizînd un fond de sensibilitate specific, fertilizînd un „tradiționalism" de fond, reprezentat în mod strălucit de către Lucian Blaga. Posesoare a unui imens depozit mitic-folcloric, spiritualitatea românească a putut găsi numeroase incidențe cu expresionismul, asimilînd constructiv elementele fertile și evitînd excesele avangardiste ale curentului.

Tot așa, futurismul extremist s-a echilibrat într-un constructivism care, dacă s-a exprimat totuși în termenii obișnuitei retorici a programelor avangardei (v. *Manifestul activist către tinerime* al revistei „Contimporanul" și manifestele similare din „Integral" sau „Punct"), nu e mai puțin adevărat că a fructificat năzuințe mai generale de întărire a modernității, într-o epocă deschisă înnoirilor, cum se anunțase cea imediat postbelică. Formula sintetică a avangardismului românesc în prima sa fază de dezvoltare (remarcată și de Matei Călinescu) nu e întîmplătoare („integralismul", de exemplu, se anunță ca mișcare de sinteză avangardistă), iar aria sa destul de largă de acțiune și durabilitatea sa — în literatură, dar mai ales în plastică — are o profundă semnificație.

Relativa întîrziere a apariției și dezvoltării la noi a unor orientări ale avangardei, în raport cu nucleele generatoare europene, nu trebuie interpretată, credem, neapărat în sprijinul ideii de imitație, de *modă* superficială, cît mai degrabă în sensul că propozițiile unor doctrine din alte zone de cultură n-au fructificat decît în momentul în care s-a realizat „joncțiunea" cu realități specifice, cu aceleași necesități interne de evoluție și transformare.

Desigur, programele unor asemenea orientări de avangardă românești sînt inspirate de manifestările europene, dar literatura română le dă, adesea, o configurație dacă nu întru totul originală, cel puțin le „colorează" în funcție de sensibilitatea proprie. Observînd că, în general, negativismul avangardiștilor români este mai moderat, vom remarca totodată schimbarea pe care o suferă imaginea constructivistă la adepții români ai

curentului — utilizată cele mai adeseori cu funcție caricaturală, ironică, umoristică și grotescă (de ex. în poezia lui Ștefan Roll), ori grefată pe o sensibilitate elegiacă, bacoviană (la Ilarie Voronca și Ion Vinea); în același sens, al acomodării la o tradiție, automatismul psihic pur suprarealist e receptat, în prima fază a mișcării românești (gruparea de la revista „Unu" — 1928—1932), la nivelul unui „imagism" ce ne orientează cînd spre Arghezi (cel al „universului minor") cînd spre Ion Pillat sau „balcanismul literar" cu tradiție la noi (în versurile lui Voronca, Sașa Pană, Șt. Roll), ori a grotescului (înrudit cu Arghezi, la Geo Bogza) etc. Grupîndu-i la capitolul *Tradiționaliști* pe Ilarie Voronca și B. Fundoianu, G. Călinescu intuia desigur, în *Istoria literaturii române*, mai mult decît o sensibilitate „internațională" avangardistă.

Mai aproape de „imitație" sînt reprezentanții celui de al doilea „val" suprarealist, dintre anii 1945—1947 (Gherasim Luca, D. Trost, Paul Păun, V. Teodorescu și Gellu Naum) subordonați în program doctrinei lui André Breton, dar nici acum nu lipsesc cu totul notele originale.

În ansamblul său, mișcarea de avangardă românească se integrează programului general-european, pe care, dincolo de trecătoare fenomene de modă, firești în procesul de dezvoltare a literaturii îl asimilează, în general, și integrează într-o sensibilitate proprie. Mai puțin negativist decît pe alte coordonate geografice, acest program a fost un ferment în dezvoltarea conștiinței moderne a poeziei noastre, alăturîndu-se luptei pentru autenticitatea actului de creație, adevărat laitmotiv al numeroaselor texte teoretice-programatice publicate în această perioadă. Anticonvenționalismul său declarat (vezi eseistica unor poeți ca Ion Vinea, Ilarie Voronca, Sașa Pană, Șt. Roll, Geo Bogza) s-a aliat cu afirmarea unor atitudini sociale progresiste, antiburgheze. Literatura avangardistă propriu-zisă este, desigur, deficitară în multe privințe (ca, de altfel, orice literatură prin excelență experimentală), dar apariția din rîndurile avangardei a unor scriitori de mare relief ca Ion Vinea sau Geo Bogza, a unor poeți interesanți ca Ilarie Voronca și Ștefan Roll ori Gellu Naum rămîne o realitate, ca și influența asupra conștiinței literare a epocii.

DISCUȚII

MIRCEA BERINDEI

S-a vorbit îndelung și cu competență despre curentele literare. Voi căuta să adaug cîteva cuvinte despre altceva. Despre un curent în aparență minor, despre motivul literar de circulație universală. Motivele literare față de curentele literare sînt ca și porțelanul de Saxa față de niște statui de marmură, care își au frumusețea lor indiscutabilă, dar în aparență minoră.

Din patrimoniul universal al motivelor literare scriitorii le preiau, conștient sau inconștient, pe acelea care se acordă cu tonalitatea temperamentului propriu. Le reține, le asimilează și le incorporează apoi, transfigurate prin subtile și complicate operațiuni de laborator lăuntric, în operele lor.

Așadar, operele de creație naționale, oricît ar fi ele de noi, de originale, de revoluționare chiar, lasă să se întrevadă adesea, într-o mai mare sau mai mică măsură, în țesătura lor aleasă, fire ale unora dintre curentele sau motivele de largă circulație, topite de autorii respectivi în ființa lor spirituală, amestecate cu amintiri proprii, cu aspirații tainice și cu imagini poetice personale. În felul acesta, o mare operă literară națională, deși indestructibil legată de momentul istoric în care a fost elaborată și de spațiul geografic unde a fost plămădită, este în același timp luminată și de reflexele tezaurului universal de idei literare.

O exemplificare instructivă în acest sens ne-o oferă, între altele, proza scriitorului Matei Caragiale. Vom aminti, fugar, cîteva numai din procedeele și motivele literare universale pe care le regăsim în opera acestuia.

Craii de Curtea-Veche și *Sub pecetea tainei*, scrise într-o limbă aleasă, cu străluciri de bronz patinat și de giuvaeruri orientale, cu subiecte plasate într-un anumit mediu bucureștean de la începutul veacului al XX-lea, respiră aerul unui autohtonism incontestabil. Și totuși, pe fundalul acestor scrieri se întrezărește în penumbră cultura europeană a artistului. Istoria, în special aceea a veacului al XVIII-lea, sceptic, raționalist și superstițios, heraldica, literatura germană și franceză sînt familiare scriitorului, care știe să aleagă din ce a citit speța erudită, stranie și rară. În ce privește povestirea sa *Remember*, aici cel puțin, întreaga scenă a acțiunii precum și personajul central aparțin unui alt spațiu geografic decît cel românesc, stilul incomparabil și limba foarte șlefuită legînd însă tainic scrierea de marile noastre tradiții literare.

În *Remember*, *Craii de Curtea-Veche* și *Sub pecetea tainei* scriitorul are aerul că povestește episoade de viață trăite de el, deci cît se poate de autentice. Folosește acest procedeu literar anume spre a imprima istorisirilor sale aceeași notă de falsă veridicitate pe care o întîlnim adesea în literatura europeană. Date biografice reale, controlabile, sînt introduse cu abilitate. Scriitorul ne vorbește, de pildă, de o boală a sa, reală, și de șederea sa la fel de reală, la Berlin, în anul 1907, în *Remember*, de sir Aubrey de Vere, personaj cu nume real, căci îl

găsim trecut în almanahul de Gotha, ca fiind acela al unui nobil englez din casa de Saint-Alban, mort, ca și eroul lui Matei Caragiale, în jurul vîrstei de douăzeci de ani. De asemenea, în *Craii*, el ne pomenește de prietenul său Uhry, singurul care i-a adus, într-o scrisoare, o veste fericită. Este vorba de amicul său Uhrinovski, funcționar în Ministerul Afacerilor Externe, detașat pînă în anii celui de-al doilea război mondial la legația României din Stockholm. Același procedeu îl întîlnim în literatura universală, de la romanticii germani la Dostoievski și de la Gérard de Nerval la Marcel Proust. Dînd crezare adevărurilor ușor de verificat, cititorul este înclinat să considere la fel de adevărate și relatările născocite de autor, fie ele chiar și fantastice, și, în consecință, să se aplece asupra operei literare astfel concepute, cu un interes sporit.

Asemenea naratorului din romanul *Umiliți și obidiți* al lui Dostoievski, povestitorul din cărțile lui Matei Caragiale nu ia parte directă la acțiune, ci e numai confidentul personajelor. El vede cele ce se întîmplă în jurul lui ca și cum ar fi străin de locurile și de moravurile pe care le consemnează. În *Remember* acesta e efectiv un străin, un român, care se află temporar la Berlin, și este, acolo, martorul unui „fapt divers atroce". La fel, în *Craii*, povestitorul rămîne în afara zguduirilor pasionale ale amicilor săi. Le receptează numai, cu un ochi îngăduitor și lucid. Tot așa se întîmplă și în cartea neterminată *Sub pecetea tainei*.

Regăsim în *Craii de Curtea-Veche* personaje romantice de felul lui Manfred sau Oneghin. Pașadia e „nedreptățit", se hărăzește singur uitării, e neliniștit, plin de o „trufie aprigă", de o „patimă înfrîntă", „oropsit de la naștere", „crescut pe mîini străine", „surghiunit în străinătate la învățătură", „jefuit de ai săi", „trădat". Pantazi, la rîndul său, e, ca lordul Byron, un „cetățean al universului".

Tot în *Craii* se fac copioase aluzii la societatea aristocrată a Europei veacului al XVIII-lea. Mama lui Pantazi, bătrînă îmbrăcată în verde, cu păr morcoviu, evocată în saloane viu luminate, printre cocoane în malacov și bărbați cu favoriți, precum și cealaltă bătrînă, nebuna Sultana Negoianu mama lui Maiorică Arnoteanu, care a colindat în tinerețea ei străinătățile și a frecventat societatea aleasă a Apusului, ne poartă cu gîndul la *Dama de pică* a lui Pușkin. Aluziile la preocupările ocultiste ale unor Saint-Germain, Cagliostro, sau Mesmer, din același veac, ne amintesc de scrierile unor La Harpe, Balanche, Pușkin sau Nodier. Cu deosebită nostalgie evocă scriitorul amintirea marilor aventurieri ai secolului al XVIII-lea, „al bunului plac și al bunului gust", ca von Neuhof, Bonneval, Tarakanova, Zanowitch sau Trenck, în același roman în care predomină laitmotivul depravării unei societăți scăpătate și apuse.

În treacăt fie spus, personajele lui Matei Caragiale, deși caracteristice unui anumit strat social al Bucureștiului de început de veac, deși trăite prin Occident și foarte cultivate, nu au nimic comun cu intelectualitatea românească adevărată a acelei epoci. Eroii lui Matei Caragiale, înclinați spre libertinaj, lipsiți de un ideal social, au mai toți o origine etnică eteroclită. Strămoșul lui Pașadia e turc aciuiat în Valahia „ca să scape de ispășirea unui îndoit omor", Pantazi e „grec și nobil", tatăl iubitei sale Wanda e polonez, Iordachi Canta, al doilea soț al Sultanei Negoianu, e „cneaz rus", Aubery de Vere e englez etc. Moravurile acestora îi apropie nu de acelea ale parizienilor din „la belle époque", ci mai degrabă de ale veacului al XVIII-lea descris de Restif de la Bretonne, sau de ale personajelor din *Kira* lui Panait Istrati.

Întîlnim, de asemenea, în scrierile lui Matei Caragiale, aplecarea spre mister, spre fantastic și crimă, proprie unor Barbey d'Aurevilly, E.T.A. Hoffmann, Chamiso, Poe și Arthur Conan Doyle, precum și motivul romantic al visului care se confundă cu realitatea.

Alt motiv romantic pe care îl descoperim în *Craii* este acela al iubitei predestinate, unice, al cărei chip Pantazi îl regăsește sau îl caută pe fețele femeilor de care se apropie, ca în romanele lui Restif de la Bretonne, sau ca în opera lui Nerval.

Personajul ambiguu, despre care nu se prea știe dacă este bărbat ori femeie, misterios și tulburător, des întîlnit în literatură de, la feeriile lui Shakespeare la *Mademoiselle de Maupin* a lui Théophile Gautier, ca și în culisele istoriei, de la papesa Ioana la cavalerul Charles d'Eon,

apare în povestirea *Remember* a lui Matei Caragiale. Îndeajuns de echivocă e, de altfel, și Mima, din *Crații*, cînd „gătită puțin cam băiețește", cînd neîngrijită și întotdeauna bizară în gusturile ei.

Ar mai putea fi semnalate și alte motive din literatura universală, care pigmentează proza savant elaborată a marelui nostru scriitor, dar ne oprim aici. Subliniem numai că aceste motive de largă circulație departe de a face din opera lui Matei Caragiale un produs hibrid, sînt decantate cu o artă desăvîrșită și astfel introduse în opera lui încît nu-i alterează caracterul ei profund autohton și gravele rezonanțe ale stilului și limbii. Portretele unor Pașadia, Pantazi, Gore Pîrgu, Maiorică, Mima, Conu Rache și ale altora din cărțile sale sînt veridice și poartă amprenta unei epoci anumite din viața Capitalei noastre, dar ca și portretele la fel de veridice ale unor Cațavencu, Tipătescu, Trahanache etc. din literatura tatălui său, Ion Luca, nu sînt numai acelea ale exponenților unei societăți locale, fără ecou în alte spații geografice, ci prin trăsăturile lor profund umane dobîndesc un caracter de generalitate, la fel ca ale unor Juvenal sau La Bruyère, ce ni se par actuale *hic et nunc*.

Matei Caragiale, ca toți marii scriitori ai acestei lumi, deține arta de a-și subsuma problematica literară de iz local unor categorii mai vaste și de a face să circule în mod discret în scrierile sale, așa cum am văzut în treacăt, motive de largă rezonanță, astfel încît opera lui izbutește să iasă de pe făgașul strict național și să pătrundă cu cinste în literatura universală, căreia îi redă valorile împrumutate, sub aspecte noi, pline de strălucire, și pe care o îmbogățește cu un decor original și pitoresc, cu personaje rafinate și subtile, demne de pana celor mai de seamă romancieri de pretutindeni, precum și cu giuvaerul literar al stilului său incomparabil.

MIHAI NOVICOV

Vreau să mă refer direct la discuțiile noastre de două zile și să încerc a-mi spune părerea asupra desfășurării lor în general și asupra folosului care l-am putea extrage din ele. Noi avem o activitate organizată, desfășurată de cercetarea literară. În drumul ei ne împiedicăm de niște probleme care se cer a fi lămurite. Evident că nu ne propunem să rezolvăm definitiv problema relației între fondul general și specificul național în curentele literare, dar ne-am propus să deschidem prin discuțiile noastre niște perspective noi, adică să avansăm, cît de cît, această problemă, pentru ca să ne ușurăm activitatea viitoare de cercetare.

De aceea, nu discutăm în general despre literatură, ci alegem o temă pe care o discutăm și încercăm — ar trebui să încercăm — să ne axăm în jurul ei, socotind că din moment ce am ales-o, se justifică în efortul fiecăruia de a aduce contribuții concrete.

Aici s-a exprimat părerea că poate nu este modul cel mai potrivit de a ne apropia de literatură prin intermediul curentelor literare. Este posibil. Abordările sînt variate, fiecare își are justificarea ei. Dar pentru discuția noastră de astăzi această problemă am ales-o — și ar trebui să ne consacrăm acestei probleme — pentru ca să vedem în ce măsură putem spune că după două zile de discuții am cîștigat ceva.

Marin Bucur a vorbit despre existența unor fenomene de amalgamare, de hibridizare, despre contacte strînse între curente, astfel încît adesea este greu de stabilit apartenența la cutare curent a unui scriitor sau a altuia. Există asemenea dificultăți, dar tocmai de aceea încercăm să ne înarmăm cu metode de lucru ca să aprofundăm, să depășim descriptivismul, adică simpla constatare și punere cap la cap a faptelor, și în acest scop organizăm discuții, ca să găsim niște legități, niște dezvoltări și evoluții care să ne sugereze o înțelegere superioară, mai adecvată, a întregului fenomen.

Din acest punct de vedere cred că în după amiaza de astăzi interesante contribuții le-a adus Paul Cornea care m-a întărit în convingerea mea că atunci cînd este vorba de curente, trebuie să le abordăm ca pe niște structuri, adică niște fenomene decupate din istoria literară, care se definesc printr-un sistem de relații.

Altă modalitate de a defini un curent literar astăzi, altfel decît printr-un sistem de relații, pentru a nu cădea în plasa acelor complicații de care vorbea Marin Bucur, deocamdată nu văd. Polarizarea se produce tocmai prin negație. Un curent este cu atît mai puțin contaminat cu cît se definește mai strict față de curentele anterioare. Putem concepe trecerea de la un sistem de relații ca o trecere de la o calitate la altă calitate — și aceasta se poate face brusc sau pe calea evoluției, adică printr-o incorporare treptată, fără sfărîmarea structurii anterioare prin noi structuri. Cu cît această trecere se face printr-o ruptură mai bruscă, cu atît fenomenele ulterioare se definesc mai pregnant, cu atît cuprind mai multe trăsături care ne permit să individualizăm mai precis. Cu cît această trecere se face într-un mod mai puțin brutal, cu atît fenomenele de contaminare și întrepătrundere vor îngreuna acest proces.

S-a vorbit mult despre specificul românesc al diferitelor curente europene, dar nu s-a insistat asupra realismului. Abordat în raport cu ceea ce el neagă, am putea descoperi niște trăsături specifice foarte interesante. Aceste particularități se produc tocmai ca o reacție față de fenomenul pașoptist. Pentru că orice sistem romantic este un sistem care preferă niște teme, preferă niște adeziuni și care interzice din punct de vedere al structurării artistice lucrurile care nu corespund cu sistemul său ideal. Realismul apare ca o revoluție împotriva acestei interdicții tematice. În cazul nostru se poate vedea de ce această revoltă a dat un Caragiale și cum s-a întîmplat de Caragiale și Eminescu au fost contemporani în epocă; post-decepționismul a apărut în momentul în care se produce o saturație artistică în raport cu anumite norme care fuseseră consacrate.

Mergînd pe linia definirii realismului românesc, ceea ce impresionează este, pe de o parte, caracterul lui foarte deschis din punct de vedere al posibilității incorporării altor experiențe și, în al doilea rînd, un fenomen complimentar. Adică, dacă am încerca să definim un tip de realism englez, francez, rusesc, vom vedea că realismul românesc se înrudește cu fiecare prin anumite elemente, care găsesc un loc de cinste în peisajul de epocă al unei literaturi europene.

Eforturile ar trebui continuate pe acest drum; să încercăm a adăuga mai multă claritate în sistemul de concepție, care să ne dea un aparat critic mai adecvat pentru studierea fenomenelor de trecere de la o calitate la alta în literatură; ca o negație care negînd, deschide o nouă perspectivă în dezvoltarea artistică a literaturii.

AL. DIMA

Nu voi trage concluzii în chestiunile controversate, fiindcă chiar dacă aș trage concluziile, ele au un caracter individual și nimeni nu poate să aibă lipsa de inteligență să spună că problemele stau așa și nu așa, că soluția este X sau Y.

Cum este normal, cînd este vorba de discuții, am fost în situația să observăm că, de fapt, pînă la urmă, ne aflăm în fața unui fel de coexistență de opinii contradictorii, opuse, apropiate sau mai puțin apropiate, dar la o concluzie fermă în materie de știință literară este cam greu să se ajungă, deși noi ne zbatem în această direcție. Nu facem prin aceasta nici un fel de declarații de agnosticism, dar facem o declarație realistă, din care se vede că noi avem respect pentru idei și pentru poziția de idei și că vom putea ajunge la o soluție.

Înainte de a schița cîteva observații generale de felul cum au decurs lucrările, mă voi referi la observațiile lui M. Novicov, care a anticipat puțin încheierea ce va urma, dîndu-ne în felul acesta un sprijin, și a remarcat printre altele că datoria noastră — a vorbit despre tendințele discuțiilor, studiilor, cercetărilor în general — este de a depăși metoda descriptivistă. Nimeni nu este împotriva acestor observații, dar trebuie să adîncim noțiunea de descripție. Dacă o descripție este făcută cu multă atenție, de pildă, în descrierea foarte amănunțită a pieselor, fără să ne dăm seama, în ordinea în care ea se face, există deja un sîmbure de explicație. Prin urmare, dacă este vorba de descriptivism pur îl refuzăm. Dacă este vorba de un descriptivism în care se află un embrion de explicație, atunci metoda descrierii este necesară.

M. Novicov a citat contribuțiile remarcabile ale lui Paul Cornea. Desigur, fără intenția de a trece pe plan secundar celelalte contribuții, sînt obligat, într-un spirit de înțelegere generală, să subliniez și numeroasele contribuții aduse în felul lor și de alte comunicări, fără să citez nume. Nu s-au prezentat pur și simplu descrieri de teme vechi, de probleme vechi, ci fiecare a încercat, folosind elementele vechi, să aducă lucruri noi ; nu este cazul să fac o ierarhizare, fiindcă ar putea supăra.

A treia observație se referă la definiția pe care o dă M. Novicov curentelor în calitatea lor de structuri. Această chestiune îl preocupă de mai multă vreme și despre ea sînt multe lucruri de spus. De exemplu, după părerea mea, între conceptul de structură și conceptul de curent nu se poate face o legătură în mod rapid, pur și simplu, fiindcă conceptul de structură are în el ceva static, de unitate formată din elemente disparate, dar care nu se mișcă prea mult în timp și spațiu. Aici expresia de structură nu este potrivită.

În ceea ce privește caracterizarea curentelor ca un sistem de relații, ea nu este valabilă decît în măsura în care se precizează care sînt aceste relații pentru diferite curente și cum s-a creat pînă la urmă un sistem, adică o sistematizare interioară și exterioară, explicabilă prin anumite cauze. Trebuie dezvoltată o întreagă teorie, deoarece formularea abstractă nu este satisfăcătoare.

Una dintre observațiile juste pe care le-a făcut M. Novicov se referă la realism. Conținutul realismului, despre care a ținut o comunicare, mai trebuie să fie studiat ; intervențiile sînt interesante prin faptul că tocmai realismul are aspecte care străbat toate curentele, începînd cu clasicismul care era foarte realist și chiar cu romantismul. Se știe că *Prefața* la *Cromwell* era un manifest mai mult realist decît romantic etc.

Prin urmare, această temă a realismului a fost mai puțin tratată aici, dar am prevăzut acest lucru pentru una din cercetările noastre viitoare sau pentru altă acțiune pe care o vom desfășura ; va trebui să ne ocupăm în mod special de realism în concepția modernă, de ultimă oră, a noțiunii, începînd cu literatura noastră socialistă.

Și acum să-mi dați voie să spun cîteva cuvinte în încheierea ședinței noastre, ședință care a durat două zile. S-au prezentat comunicări dintre care aproape două treimi au aparținut Institutului nostru de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de științe sociale și politice, la care s-au adăugat contribuțiile altor cercetători din diferitele colective ale Academiei de la Cluj, Iași, Timișoara și două contribuții din afară, foarte interesanta contribuție a lui E. Papu și a lui I. Pop de la Cluj, în așa fel încît această acțiune care a fost o acțiune internă a Institutului, cu colaborare externă, venind mai mult din partea colectivelor Academiei, a încercat să puncteze, să marcheze cîteva poziții, să deschidă cîteva drumuri, fără pretenția de a fi rezolvat toate problemele, cum am spus de la început.

În ce privește contribuțiile, putem afirma că ele au prezentat numeroase aspecte remarcabile care au putut fi ușor sesizate.

O contribuție deosebită la această sesiune a noastră a fost prezența și expunerea atît de sugestivă pe care ne-a prezentat-o prof. J. Voisine de la Sorbona, invitatul nostru de onoare, în același timp acela care ne-a sprijinit în activitatea noastră într-un mod deosebit și nu pot aici decît să-i mulțumesc. D-sa a înfățișat un tablou succint al stadiului literaturii comparate din Franța contemporană, deosebit de interesant prin sugestiile lui metodologice.

Intervențiile care s-au produs au fost caracterizate printr-o libertate largă de mișcare, ele au fost manifestări vii, deosebit de numeroase și variate cu privire la diferitele probleme, ceea ce a însemnat expresia unui interes deosebit în ceea ce privește problemele de literatură comparată de la noi.

În această privință vreau să constat că s-a dezvoltat în literatura noastră de specialitate o mișcare comparatistă pe care cred că dv. toți ați putut-o aprecia. Pe lîngă volumele care au apărut, se va tipări și o istorie a comparatismului român, care este o lucrare a Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" și care în aproape 500 de pagini va face o prezentare descriptivă și explicativă a numeroaselor curente de literatură comparată de la noi.

A TREIA CONSFĂTUIRE DE LITERATURĂ COMPARATĂ

Organizată de Institutul de istorie și teorie ter ară „G. Călinescu", a treia consfătuire de literatură comparată cu tema : *Probleme de bază ale literaturii comparate* a avut loc în zilele de 22 și 23 noiembrie 1971 în sala de conferințe a Institutului de istorie „N. Iorga". Programul consfătuirii s-a desfășurat timp de două zile — dimineața între 9—13, iar după amiaza între 16,30—20 în prezența unui public destul de numeros, format din cercetători și cadre didactice de la instituțiile cu profil asemănător din București, Cluj, Iași, Timișoara, Craiova și Bacău. O realizare notabilă față de manifestările similare precedente a constituit-o prezența la consfătuire a unui oaspete francez, în persoana fostului președinte al Asociației internaționale de literatură comparată, J. Voisine, actual președinte al Comitetului internațional de redactare a Istoriei literaturilor de limbi europene și profesor la Sorbona.

Prima zi, 22 nov., a fost consacrată prezentării și discutării unei probleme cu rezonanțe teoretice mai ample, privind relația dintre curentele literare internaționale și literaturile naționale. Înfățișată cu limpezime în referatul *Contribuția literaturilor naționale la formarea curentelor literare internaționale* (L. Rusu), a fost reluată și întregită, pe alte planuri ideatice, de trei coreferate : *Pentru o istorie a problemei naționale în creația literară universală* (I. Zamfirescu), *Inițiativă națională și inițiativă internațională* (E. Papu), *Posibile sinonimii în definirea curentelor literare* (M. Bucur) și ilustrată bogat și convingător de alte patru : *Umanism occidental și umanism sud-est european* (I. C. Chițimia), *Literaturile naționale la sfîrșitul Renașterii* (Z. Dumitrescu-Bușulenga), *Romantismul polonez în perspectivă europeană* (St. Velea) și *Realismul, structură generală și modalități naționale* (M. Novicov).

A doua zi, 23 noiembrie, sesiunea a continuat cu o comunicare temeinic informată, prezentată de J. Voisine, în legătură cu direcțiile actuale ale mișcării comparatiste din Franța, după care prof. Al. Dima a expus, într-o cuprinzătoare viziune sintetică, a doua problemă a consfătuirii : *Aspecte specific românești ale curentelor literare internaționale.* Conceput, de asemenea, într-un spirit mai mult teoretic și conținînd numeroase sugestii menite să stîrnească discuții, referatul și-a aflat interesante confirmări pe latura exemplificativă în toate cele șapte coreferate care au urmat, autorii lor referindu-se documentat la aproape toate momentele importante din istoria literaturii române : *Ecourile umanismului în Țările române* (V. Iancu), *Aspecte specifice ale clasicismului în literatura română* (D. Păcurariu), *Coordonate europene și aspecte specifice ale iluminismului românesc* (Ov. Papadima), *Iluminism și preromantism în cultura română : mărturia adusă de traducerile din Rétif de la Bretonne* (Al. Duțu), *Titanismul în romantismul românesc* (P. Cornea), *Un romancier în perspectiva multiplelor interpretări : Liviu Rebreanu* (C. Ștefănescu), *Avangarda poetică românească în contextul mișcării europene* (I Pop).

Discuțiile care au încheiat fiecare din cele patru ședințe au adus contribuții de seamă atît în direcția întregirii unora din problemele deja enunțate, cît și prin semnalarea unor

laturi noi. Vorbitorii : Al. Dima, Z. Dumitrescu-Buşulenga, L. Rusu, M. Novicov, Iulius Czehi, Stan Velea, Dan Lăzărescu, Liviu Bîrăescu, Ileana Verzea, Medeea Freiberg, M. Berindei. Mihaela Haşeganu ş.a. au pus în discuţie probleme controversate, ca umanismul sud-est european în raport cu cel occidental, considerarea mai complexă a curentelor literare, realismul în literatură. Se cuvine menţionat aportul Sectorului de literatură universală şi comparată din cadrul Institutului prin contribuţiile substanţiale aduse în legătură cu clasicismul spaniol, romantismul englez, romanul contemporan din America etc.

A treia consfătuire de literatură comparată continuă seria realizărilor obţinute de comparatismul românesc şi deschide noi drumuri rodnice în vederea dezvoltării neîntrerupte a acestei discipline.

L.B.-P.

TROISIÈME CONFÉRENCE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

La Troisième conférence de littérature comparée a été organisée par l'Institut d'histoire et de théorie littéraire « G. Călinescu » et a traité le thème : *Problèmes fondamentaux de la littérature comparée.* Cette réunion a duré deux jours, les 22 et 23 novembre 1971 dans la salle de conférences de l'Institut d'histoire « N. Iorga » et son programme s'est développé le matin entre 9—13 h et l'après-midi entre 16,30—20 h devant un public assez nombreux, formé surtout de chercheurs scientifiques et de cadres enseignants des institutions similaires de Bucarest, Cluj, Jassy, Timişoara, Craiova et Bacău. Un événement important par rapport aux manifestations précédentes a été la présence à cette réunion d'un invité français de marque, l'ancien président de l'Association internationale de littérature comparée, J. Voisine, actuellement président du Comité international de rédaction de l'Histoire des littératures de langues européennes, professeur à la Sorbonne.

Le 22 novembre, le premier jour, a été consacré à la présentation et à la discussion d'un problème à implications théoriques plus amples, c'est-à-dire la relation entre les courants littéraires internationaux et les littératures nationales. Le problème, présenté clairement dans la communication principale de L. Rusu *La contribution des littératures nationales à la formation des courants littéraires internationaux*, a été repris et complété, sur d'autres plans d'idées par trois communications : celle de I. Zamfirescu *Pour une histoire du problème* : *Les éléments nationaux dans la création littéraire universelle*, celle de E. Papu *Initiative nationale et initiative internationale* et celle de M. Bucur *Synonimies possibles dans la définition des courants littéraires.* Il a été richement illustré d'une manière édifiante par quatre autres communications : *Humanisme occidental et humanisme sud-est européen* (I. C. Chiţimia), *La fin de la Renaissance et les littératures nationales* (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), *Le romantisme polonais dans la perspective européenne* (St. Velea) et *Traits généraux et spécifique national dans le développement du réalisme européen au XIXe siècle* (M. Novicov).

Le second jour, le 23 novembre, la session a continué avec une communication amplement informée, présentée par J. Voisine, concernant les directions actuelles du mouvement comparatiste de France, après laquelle le prof. Al. Dima a exposé dans une large vision synthétique le second problème de la conférence : *Aspects spécifiquement roumains des courants lititéraires internationaux.* Conçu dans un esprit plutôt théorique et comprenant beaucoup de suggestions destinées à susciter des discussions, cette communication principale a trouvé des confirmations intéressantes dans toutes les sept communications suivantes, les auteurs comprenant dans leurs études documentées presque tous les moments de l'histoire de la litérature roumaine : *Les échos de l'humanisme dans les Pays roumains* (V. Iancu), *Aspects*

spécifiques du classicisme dans la littérature roumaine (D. Păcurariu), *Coordonnées européennes et aspects spécifiques de la philosophie des Lumières roumaine* (Ov. Papadima), *Philosophie des Lumières et « préromantisme » dans la culture roumaine. Le témoignage apporté par les traductions des œuvres de Restif de la Bretonne* (Al.Duțu), *Le titanisme dans le romantisme roumain* (P. Cornea), *Un romancier dans la perspective des courants littéraires* : L. Rebreanu (Cornelia Ștefănescu), *L'avantgarde poétique roumaine dans l'ambiance du mouvement européen* (I. Pop).

Les discussions qui ont fini chacune des quatre séances ont apporté des contributions importantes par le complètement des problèmes déjà énoncées et par la mise en évidence des aspects nouveaux, de ces problèmes. Les orateurs : Al. Dima, Z. Dumitrescu-Buşulenga, L. Rusu, M. Novicov, Iulius Czehi, Stan Velea, Dan Lăzărescu, Liviu Bîrăescu, Ileana Verzea, Medeea Freiberg, M. Berindei, Mihaela Haşeganu et autres ont mis en discussion des problèmes controversés comme l'humanisme sud-est européen par rapport à celui occidental, l'étude plus complexe des courants littéraires, le réalisme dans la littérature. On doit aussi mentionner la contribution du secteur de littérature universelle et comparée de l'Institut par les importantes contributions visant le classicisme espagnol, le romantisme anglais, le roman contemporain d'Amérique, etc.

La troisième conférence de littérature comparée continue la série des réalisations obtenues par le comparatisme roumain et ouvre de nouvelles voies fertiles au développement de cette discipline.

L. B.-P

UN COLOCVIU DE LITERATURĂ COMPARATĂ LA BUDAPESTA

În zilele de 17 și 18 noiembrie s-a desfășurat la Budapesta un colocviu pe tema „Probleme ale comparatisticii în secolul al 20-lea". Intercalată între congresele de la Bordeaux și cel care urmează să aibă loc în Canada, acțiunea a fost organizată sub egida Asociației internaționale de literatură comparată, de către Societatea ungară de literatură comparată și Institutul de studii literare al Academiei de științe ungare, reunind personalități prestigioase din peste douăzeci de centre universitare și academice europene și americane.

Ca scop final, colocviul și-a propus elucidarea unor complicate și controversate aspecte ale proiectatei Istorii comparate a literaturilor de limbă europeană. În perspectiva acestei întreprinderi au și fost alese spre dezbatere, ordonate într-o consecuție firească, temele particulare ale schimbului de opinii : raportul între metoda istorică și evaluarea estetică în cercetările de literatură universală și comparată, însemnătatea, pentru aceste studii, a circumscrierii zonelor literare, și determinarea unei perioade (epoci) și curente literare. Fiecare dintre aceste trei probleme a fost introdusă de una sau mai multe expuneri, urmate de scurte intervenții și de discuții libere. Materialele colocviului vor fi publicate în primul număr al revistei ungare „Neohelicon", în curs de apariție.

Referatul introductiv despre criterii *istorice și estetice* de evaluare (R. Weimann — Berlin) a considerat dreapta corelare dintre aceste metode, ca și unificarea perspectivelor istorice și axiologice, genetice și funcționale, gnoseologice și sociale ca fiind un obiectiv major al comparatisticii. Participanții la dezbaterea acestei probleme cu caracter teoretic general (P. Cornea — București, Ștefania Skwarczynska — Lodz, R. Cohen — Charlottesville, M. Dimic — Edmonton, I. Ianosi — București, François Jost — Illinois, M. Szegedy-Maszák — Budapesta, Miress Szabolcsi — Budapesta, ș.a.) și-au concentrat atenția asupra criteriilor valorii și valorizării estetice a operei literare, în momentul apariției ei și într-o posteritate substanțial modificată. S-au conturat aci două poziții distincte, una mai încrezătoare în procedeele de va-

lorizare accentuat tehnice (lingvistice, semiotice, structurale), alta recomandînd împletirea acestor procedee cu un punct de vedere filozofic totalizator. Dincolo de asemenea accentuări, s-a recunoscut însă necesitatea unui subtil şi statornic echilibru între punctele de vedere „particular" — istoric şi „general"-estetic, între factorii de discontinuitate şi de continuitate. A fost subliniată imposibilitatea izolării valorii artistice de contextul social, filozofic şi etic în care ea s-a constituit ca atare.

La punctul doi al ordinei de zi (*zonele literare*) referatul introductiv (I. G. Neupokoieva — Moscova) a postulat problema în sens pozitiv, considerînd posibilă şi necesară delimitarea unor „zone" situate la un nivel intermediar între literaturile naţionale şi literatura universală — un nivel la care, o dată cu perfecta conservare a specificităţii fiecărei literaturi naţionale în parte, se constituie totodată anumite comunităţi „de grup", social determinate şi istoric schimbătoare (de exemplu, „literatura republicilor socialiste baltice" sau chiar „literatura republicilor socialiste sovietice", marcate astăzi de semne particulare comune, în ciuda deosebirilor mari iniţiate). În replică, ideea „zonei literare" a fost considerată ca fiind pe de-a întregul neconsistentă (de către Alfred Owen Aldrige — Illinois), susţinîndu-se părerea, de pildă, potrivit căreia legăturile dintre diferitele literaturi sud-americane ar fi pînă acum mai puţin temeinice decît cele între aceste literaturi, luate în parte, şi cîte o cultură vest-europeană — părere care a fost însă imediat contestată de către o seamă de vorbitori, convinşi de adîncirea colaborării dintre ţările sud-americane, în toate planurile, inclusiv în plan literar, colaborare ce nu contravine desigur tradiţionalelor lor legături cu literatura nord-americană sau vest-europeană.

Participanţii occidentali ai colocviului s-au arătat foarte interesaţi de relatările colegilor lor est-europeni cu privire la specificul tradiţiilor şi al dezvoltării fiecărei literaturi naţionale, cît şi la elementele lor de tangenţă, izvorîte din situaţii istorice şi problematici sociale apropiate (Laszló Gáldi — Budapesta, Aleksander Flaker — Zagreb, A. Dima — Bucureşti, M. Novicov — Bucureşti), Acad. prof. Alexandru Dima a subliniat astfel cîteva dintre caracteristicile literaturii române de origine latină, receptînd influenţe bizantine şi slavone, strîns legată în epoca modernă de literatura franceză şi în acelaşi timp răspunzînd în mod specific unor situaţii în parte comune şi literaturilor naţionale învecinate. În acelaşi spirit, au fost subliniate legăturile particulare dintre literaturile română, maghiară, sîrbă, croată, slovenă, cehă, slovacă, rusă, ucraineană etc. — ca şi unele trăsături comune ale acestor literaturi, de pildă ponderea superioară în constituirea şi în desăvîrşirea lor a unor surse folclorice, comparativ cu literaturile vest-europene.

Discuţia cea mai animată s-a desfăşurat însă în cadrul celei de a treia teme a colocviului, privind *periodizarea literaturii*, pe baza conceptelor de „epocă", „curent", „şcoală" ş.a.m.d. Această din urmă temă a fost introdusă în trei referate (Henry H. H. Remak — Bloomington, István Söter — Budapesta, C. Guillen — La Jolla), referate în care problemele de principiu şi-au aflat concretizarea în spaţiu şi timp (de exemplu, „periodizarea literaturii germane din secolul al XIX-lea în lumina legăturilor ei franceze"). Discuţia s-a păstrat şi în continuare concretă, s-a referit la curentele tradiţionale şi moderne din diverse literaturi naţionale, cu tentativa permanentă de a extrage anumite linii directoare din multitudinea situaţiilor schimbătoare (Anna Balakian — New York, O. Aldridge — Illinois, P. Egri — Debrecen, A. Flaker — Zagreb, K. Horváth — Budapesta, M. Novicov — Bucureşti, A. Stegmann — — Tours, M. Szenczi — Budapesta, László Sziklay — Budapesta ş.a. Intervenţiile au multiplicat punctele de vedere posibile în construirea proiectatei istorii literare europene, cu toate că nu au dus la un consens unanim în privinţa raportului exact dintre diferitele concepte periodizatoare. Astfel, relaţiile de subordonare, coordonare sau supraordonare dintre conceptele de „grup", „clasă", „şcoală", „curent", „orientare", „epocă", „stil", „tip" etc. au fost în diverse feluri interpretate. Acest fapt s-a repercutat asupra înţelegerii diferite a unor termeni precum „clasicism", „romantism", „realism", „naturalism", „impresionism", „simbolism", „avangardism", „suprarealism" etc.

Se constată, din enumerarea observațiilor și opiniilor enunțate, o gamă largă a preocupărilor actuale de literatură comparată. Ea se poate extinde și mai mult, dacă avem în vedere unele intervenții speciale, de la analiza evoluției sonetului (François Jost — Illinois) și pînă la regîndirea criteriului „tematic" drept posibil criteriu de grupare comparată a fenomenului literar (R. Mortier — Bruxelles), ca și considerațiile ad hoc ale participanților (L. Goldstein — — Potsdam, E. Kushner — Ottawa, J. Weisberger — Bruxelles, S. Wollman — Praga). Gazdele colocviului (István Söter, Miress Szabolcsi și Gyorgy Miclós Vajda în cuvîntul său final) au fost ca atare îndreptățiți să consemneze succesul discuției de două zile, chiar dacă multiplelor ei certitudini li s-au adăugat cîteva incertitudini noi.

Printre rezultatele pentru noi importante ale dialogului, aș sublinia încă o dată atenția susținută acordată literaturilor din centrul și răsăritul Europei, a căror corespunzătoare încadrare în tratatul proiectat a fost unanim solicitată. Repetata citare a literaturii române clasice și contemporane de către reprezentanții altor țări a constituit un prilej de satisfacție pentru delegația țării noastre. România este, de altfel, prevăzută cu substanțiale contribuții pentru „Istoria comparată a literaturii de limbă europeană".

I. I.

UN SIMPOZION INTERNAȚIONAL DEDICAT LUI DOSTOIEVSKI

Între 1—5 septembrie 1971 s-a ținut la Bad Ems (R. F. a Germaniei) primul simpozion internațional dedicat cercetării vieții și operei lui F. M. Dostoievski. Simpozionul a fost inițiat de un grup de specialiști (din U.R.S.S., S.U.A., Australia, R. F. a Germaniei, Cehoslovacia, Jugoslavia, Franța, Bulgaria) întruniți în acest scop încă din 1968 la Praga, în cadrul celui de al VI-lea Congres Internațional al slaviștilor.

Lucrările simpozionului s-au desfășurat în trei secțiuni:

1) Aspecte filozofice și sociale ale creației lui Dostoievski;

2) Creația lui Dostoievski în perspectiva comparatistă;

3) Măestria artistică a lui Dostoievski.

În prima secțiune o parte a referatelor a fost dedicată întemeierii unor noi puncte de vedere cu privire la opera și personalitatea lui Dostoievski. În ședința inaugurală, prof. R. L. Jackson (Universitatea din Yale, S.U.A.) a analizat „dinamica viziunii asupra lumii" a lui Dostoievski, iar prof. Mihai Novicov (București) a propus o nouă interpretare a motivelor care generează în lumea contemporană interesul crescînd pentru opera contradictorie a marelui scriitor rus. În continuare au fost prezentate în ședințe plenare alte contribuții de acest gen. Astfel, prof. Malcolm Jones (Universitatea din Nottingham, Anglia) a vorbit despre „căutarea idealului" în viața și în creația lui Dostoievski, în timp ce în referatul *Dostoievski — omul, scriitorul, mitul*, prof. D. Grishin (Universitatea din Melbourne, Australia) a pledat pentru risipirea miturilor false legate de poziția lui Dostoievski în cutare probleme literare și obștești. În alte referate au fost expuse rezultatele unor cercetări și confruntări mai concrete. Prof. Jan M. Meijer (Utrecht, Olanda) s-a ocupat de tema „Dostoievski și realismul rus", prof. Horst Jürgen Gerigk (Heidelberg, R. F. a Germaniei) a expus o serie de considerații interesante referitoare la „conștiința de sine la Dostoievski" ca o problemă „hermeneutică", iar prof. Rudolf Neuhäuser (Western Ontario, Canada)—în legătură cu reflectarea psihologiei sociale a lui Fourier și operele din prima perioadă de creație a lui Dostoieveski (pînă la arestare). În sfîrșit, prof. Joseph Frank și-a limitat și mai mult aria cercetării, abordînd problema relației dintre istorie și mit în *Demonii*.

În secția a II-a unele referate au fost de asemenea dedicate unor probleme comparatiste cu caracter mai general. De pildă, prof. Temira Pachmus (Universitatea din Illinois, S.U.A)

a prezentat o succintă trecere în revistă a influenței lui Dostoievski asupra literaturii secolului XX pe plan mondial. Alte referate conțineau date și informații privind traducerea și receptarea operei lui Dostoievski în diferite țări europene. (Tatiana Nicolescu, București — *Dostoievski și literatura română dintre cele două războaie mondiale*, Irma Dollar, Padova — *Cercetarea operei lui Dostoievksi în Italia*). Însă majoritatea referatelor secției a doua au avut un caracter strict comparatist: *Înrudirea lui Dostoievski și Faulkner* (J. Weisberger, Bruxelles), *Dostoievski și Jacobi* (Reinhard Lauth, München), *Metafizica lui Dostoievski în lumina filozofiei lui Nietzsche* (M. Hanak, Texas), *Conceptul de frumos la Dostoievski și Mișima* (Irene Kirk, Connecticut) ș.a.

Un criteriu analog ar putea fi folosit și pentru sistematizarea referatelor din secția a III-a. În unele măestria lui Dostoievski a fost analizată global, ca expresie și ca reflectare artistică a concepțiilor sale filozofice, etice, politice. Ar putea fi menționate în acest sens: *Concepția asupra fantasticului la Dostoievski* (I. Vahras, Helsinki), *Viziunea asupra lumii a lui Dostoievski''* (N. Pervushin, Montreal), *Unitatea dintre idealul etic și imagine în creația lui Dostoievski* (Nadine Natov, Washington), *Tipologia lui Dostoievski* (E. Seeley, New York) ș.a. Alte referate aveau ca obiect fie unele motive din creația lui Dostoievski (*Pragul* — Dominique Arban, Paris, *Duelul* — R. Jackson), fie procedeele preferate („suspensie'' în prima parte a romanului *Crimă și pedeapsă* — Jan van der Eng, Amsterdam; interferențele dintre vorbirea povestitorului și cea a personajului în *Dublul* — Wolf Schmidt, München; repetiție — Nil Nilson, Stockholm etc.). Un interes deosebit a stîrnit referatul lui A. Guedroitz (Bruxelles) în legătură cu *Dostoievski și teatrul*. Autorul a încercat să explice de ce opera lui Dostoievski ce se preta atît de greu dramatizării la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, în prezent cunoaște o a doua viață pe scenă și pe ecran.

În încheierea simpozionului participanții au hotărît să pună bazele unei Asociații internaționale a cercetătorilor vieții și operei lui Dostoievski. În comunicatul dat publicității cu acest prilej se arată că au luat parte la Simpozion 58 de cercetători din 14 țări. Au fost prezentate 35 de referate și comunicări. Se specifică, în continuare, că „referatele'' și discuțiile care le-au urmat au subliniat încă o dată însemnătatea universală a operei lui Dostoievski, vitalitatea geniului său și stringenta actualitate și în zilele noastre a multor probleme abordate de el. Ceea ce îndreptățește, după părerea participanților, înființarea unei asociații științifice internaționale care să-i fie dedicată în exclusivitate.

„Fiind un scriitor prin excelență rus, se arată în comunicat, Dostoievski a adus o contribuție de neprețuit la îmbogățirea tezaurului mondial al spiritualității umane; tocmai de aceea în studierea operei sale este azi interesată întreaga umanitate, iar coordonarea cercetărilor în acest domeniu nu poate să nu contribuie la consolidarea colaborării culturale dintre popoare și cimentarea prieteniei dintre oamenii de știință ai diverselor țări''.

Adunarea de constituire a adoptat Statutul Asociației și a ales Comitetul Executiv, compus din: prof. N. Nilson (Universitatea din Stockholm)—, președinte, prof D. Grishin (Melbourn), prof. R. Jackson (Yale), prof. M. Novicov (București), și prof. R. Lauth (München) — vicepreședinți, prof. Nadine Natov (Washington) — secretar. În consiliul de conducere mai sînt reprezentanți cercetătorii operei lui Dostoievski dintr-o serie de țări.

În încheiere, în comunicat se arată:

„Asociația își propune ca scop: să contribuie pe toate căile la lărgirea și adîncirea acțiunii de cercetare a creației lui Dostoievski, precum și să ajute la dezvoltarea unor contacte rodnice dintre cercetătorii diferitelor țări, prin organizare de întîlniri științifice și simpozioane, editarea unui buletin informativ și alte mijloace ce-i sînt accesibile.

Asociația adresează un apel către toți cercetătorii operei lui Dostoievski să adere la acțiunea ei și să contribuie la aducerea la îndeplinire a sarcinilor ei științifice și organizatorice.

Următoarea sesiune științifică a Asociației va avea loc în august-septembrie 1973''.

M. N.

UN SIMPOZION ROMÂNESC DEDICAT LUI DOSTOIEVSKI

La 10 decembrie 1971 s-a desfăşurat la Bucureşti un simpozion consacrat comemorării a 150 de ani de la naşterea marelui scriitor rus Fedor Mihailovici Dostoievski, comemorare înscrisă în Calendarul marilor aniversări UNESCO. Simpozionul de la Bucureşti, organizat de către Comitetul naţional de literatură comparată de pe lîngă Academia de ştiinţe sociale şi politice a Republicii Socialiste România, s-a bucurat de prezenţa a doi oaspeţi din U.R.S.S. — — Prof. dr. C. N. Lomunov de la Institutul de literatură universală „M. Gorki" din Moscova şi Dr. G. N. Fridlender de la Institutul de literatură rusă al Academiei de ştiinţe a U.R.S.S. („Casa Puşkin"), din Leningrad.

La cuvîntul de deschidere, prof. dr. doc. Ion Zamfirescu, preşedintele Comitetului naţional de literatură comparată, a subliniat profunda rezonanţă în lumea literară contemporană a operei marelui scriitor rus şi şi-a exprimat speranţa că referatele prezentate în cadrul simpozionului vor aduce o contribuţie în elucidarea unor probleme legate de complexitatea creaţiei dostoievskiene.

Programul simpozionului a inclus 7 comunicări.

Pe linia unor încercări de reconsiderare a operei lui Dostoievski de pe poziţiile socialismului contemporan s-au situat referatele prezentate de G. N. Fridlender, Mihai Novicov şi Ion Ianoşi.

În referatul său intitulat *Dostoievski în lumea contemporană* G. N. Fridlender tratează problema actualităţii creaţiei dostoievskiene, specificul tragicului la Dostoievski, precum şi rolul poporului în formarea concepţiei despre lume a scriitorului. Astfel, faptul că opera lui Dostoievski îşi găseşte un larg ecou în lumea contemporană, autorul referatului îl explică prin aceea că Dostoievski a ridicat o serie de probleme de bază ale existenţei sociale, care se află şi astăzi în atenţia omenirii. Sensul tragic al creaţiei dostoievskiene constă în caracterul fantastic, individualist, al căilor de transformare a vieţii, pentru care optează eroii săi, care într-un fel sau altul exprimă cu toţii conştiinţa necesităţii unor modificări radicale în viaţa socială şi morală a umanităţii, aflate în pragul unei mari cotituri istorice. Pornind de la afirmaţia lui Dostoievski însuşi că o latură de bază componentă a concepţiilor sale social-politice o constituie problema poporului, a dreptului acestuia de a-şi spune cuvîntul în istoria omenirii, G. N. Frindlender ajunge la concluzia că umanismul lui Dostoievski este un umanism activ tocmai pentru că scriitorul s-a orientat întotdeauna după experienţa concretă a vieţii poporului, a căutărilor şi năzuinţelor acestuia.

Prof. Mihai Novicov, în comunicarea sa *Realismul lui Dostoievski* porneşte la definirea specificului realismului dostoievskian de la ipoteza că una din coordonatele esenţiale ale viziunii lui Dostoievski asupra lumii este respingerea categorică a oricărui compromis cu determinismul social (fiind limpede astăzi că scriitorul polemiza de fapt cu vulgarizatorii acestuia). Realismul lui Dostoievski, bazat pe un contact strîns cu viaţa, în mod necesar se atinge cu „imprevizibilul" şi „fantasticul", întrucît fantasticul nu se opune vieţii, ci reprezintă „însuşirea ei principală". Fantasticul lui Dostoievski nu depăşeşte graniţele plauzibilului, fantastică la el fiind mai ales inconsecvenţa caracterologică. Dominanta realistă a operei dostoievskiene nu poate fi căutată, după părerea autorului, în planul corespondenţei sau necorespondenţei cu realitatea, ci în atitudinea estetică ce se manifestă în special în planul contradicţiei dintre ideal şi real. Posibilitatea realizării unui echilibru între ideal şi real apare la Dostoievski nu ca un rezultat al cunoaşterii, ci ca o enigmă pe care omul o poartă în el şi pe care o poate dezlega numai viaţa însăşi. Datoria artistului este ca, săpînd adînc în viaţă, să încerce să dezlege enigma. În

această viziune estetică, consideră M. Novicov, rezidă secretul originalității lui Dostoievski, dar și specificul realismului său.

Dostoievski și dostoievskismul. Consonanțe și disonanțe — referatul prezentat de către prof. dr. Ion Ianoși — reprezintă o încercare de reconsiderare de pe poziții marxiste a creației scriitorului rus prin delimitarea acestuia de interpretările deformante ale unor exegeți ai lui Dostoievski. Pornind în cercetarea sa de la trei premize — Nietzsche, Șestov, Camus — I. Ianoși constată că în toate aceste cazuri asistăm de fapt la asimilarea tendențioasă a operei dostoievskiene într-o rigidă acordare cu pozițiile proprii celor trei scriitori, prin substituirea lui Dostoievski unor eroi ai săi ca Raskolnikov, Stavroghin, Ivan, omul din subterană etc. Concluzia la care ajunge I. Ianoși, în încercarea sa, este aceea că deși Dostoievski nu poate fi absolvit în întregime de răspunderea unei „posterități infidele", generate de însăși complexitatea operei sale, scriitorul rus ne apare totuși astăzi mai curînd un aliat al socialismului nostru decît un adversar al său, cum căutau să-l prezinte unii exegeți.

Referatul prof. dr. C. M. Lomunov — *Dostoievski și Tolstoi* — abordează probleme referitoare la raportul dintre cei doi mari scriitori. Începînd cu deceniul al șaptelea al veacului trecut această chestiune a stat în atenția istoricilor și criticilor literari ruși și de peste hotare și continuă să fie actuală și în zilele noastre. În tratarea acestei teme de-a lungul anilor, C. M. Lomunov distinge trei etape : 1) Cei doi scriitori priviți ca fiind diametral opuși unul celuilalt ; 2) Tolstoi și Dostoievski n-au fost adversari, ci au „coexistat" ; 3) se trece de la opunerea categorică la o analiză comparativă a viziunii despre lume și a creației celor doi scriitori. Această a treia etapă, cea mai productivă, abia începe, ea bazîndu-se mai ales pe reliefarea acelor trăsături care-i apropie pe unul de celălalt, cum ar fi conștiința crizei epocii contemporane și căutarea unor soluții de ieșire din ea, patosul demascării, al neacceptării. În cercetarea raportului Tolstoi-Dostoievski, afirmă C. M. Lomunov, trebuie avut în vedere că opera lui Dostoievski, ca și cea a lui Tolstoi, a fost o oglindă a epocii de după reformă și a slujit cauzei pătrunderii sensului acestei epoci, a adevărului despre ea.

Prof. dr. doc. Iuliu Csehi de la Universitatea din Cluj, în referatul său intitulat *Polifonie, contrapunct, montaj în romanele lui Dostoievski și ale urmașilor săi* a scos în evidență acele atribute ale poeticii lui Dostoievski, enunțate de altfel în chiar titlul referatului, care au stat la baza structurii romanului european modern. Autorul analizează modul în care înnoirile aduse de Dostoievski tehnicii romanului au fost preluate și dezvoltate de către scriitorii veacului nostru (în cazul în speranță — *Doktor Faustus* de Thomas Mann).

Două dintre referatele prezentate în cadrul simpozionului s-au axat pe probleme privind răsunetul pe care opera marelui scriitor rus l-a avut în țara noastră : *Aspecte ale receptării operei dostoievskiene în România*, aparținînd prof. dr. Tatiana Nicolescu și *Ecouri dostoievskiene în literatura română dintre cele două războaie mondiale*, aparținînd dr. Nicolaie Balotă. Referatul Tatianei Nicolescu conturează diferite aspecte referitoare la pătrunderea și răspîndirea creației dostoievskiene în țara noastră, ecoul în conștiința oamenilor de cultură sau cititorilor de rînd, precum și atracția exercitată asupra scriitorilor noștri ; stabilește etapele procesului de receptare a creației scriitorului rus în țara noastră, menționînd traducerile și notațiile critice asupra operelor dostoievskiene care au contribuit la cunoașterea și popularizarea acestora. Referatul lui N. Balotă insistă mai ales asupra rezonanței creației lui Dostoievski, care se face simțită în operele unor scriitori români, în epoca dintre cele două războaie mondiale, sugerînd posibilitatea unor eventuale studii din acest punct de vedere al operelor unor scriitori ca Gib Mihăescu, G. Ibrăileanu, Panait Istrati, Camil Petrescu și alții.

N. M.

PROBLEME DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ ÎN DEZBATEREA CELUI DE AL XIV-LEA CONGRES INTERNAŢIONAL DE STUDII BIZANTINE

În zilele de 6 — 12 septembrie 1971 şi-a desfăşurat lucrările în R. S. România, la Bucureşti, cel de al XIV-lea Congres internaţional de studii bizantine, sub înaltul patronaj al preşedintelui Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România, Nicolae Ceauşescu.

România, gazdă a acestui for prestigios de dezbateri ştiinţifice, este iniţiatoarea unor asemenea reuniuni, primul Congres al bizantinologilor desfăşurîndu-şi lucrările — cum se ştie — tot în ţara noastră, în anul 1924, din iniţiativa marelui savant şi animator, istoricul şi bizantinologul de renume mondial, Nicolae Iorga.

Cel de-al XIV-lea Congres, la care au participat peste 600 de specialişti reprezentînd toate continentele şi-a desfăşurat lucrările în 4 secţiuni, corespunzînd celor patru teme care au făcut obiectul dezbaterilor. Problemele privind istoria şi teoria literaturii şi artei au fost incluse în tema I, tratînd despre „Societatea şi viaţa intelectuală în veacul al XIV-lea", în tema III: „Arta profană în Bizanţ", ca şi cea de a IV-a intitulată „Bizanţul în Ţările Române".

Din totalul de 24 de rapoarte, sintetice, un număr de 4 referate au dezbătut probleme de istorie literară, iar în cadrul celor 257 de comunicări prezentate nu mai puţin de 42 au fost consacrate exclusiv chestiunilor de istorie literară şi un alt număr de 7 comunicări au vizat, în mod preponderent, probleme interdisciplinare, de istoria culturii, de teoria şi istoria artei.

Expunerea noastră are în vedere trecerea în revistă, cu precumpănire, a problemelor de istorie şi teorie literară dezbătute în cadrul rapoartelor şi comunicărilor prezentate la Congres.

În seria rapoartelor fundamentale, expuse în plenum, cel intitulat: *Literatura populară grecească din sec. XIV* al prof. Hans-Georg Beck (München, R. F. G.), specialist reputat al problemei, fixează cadrul elaborării şi răspîndirii creaţiilor populare în cuprinsul imperiului bizantin. Secolul XIV, ca şi cel precedent, reprezintă în concepţia autorului o perioadă de tranziţie, pregătind înflorirea unor genuri şi specii literare de mare răspîndire în literatura europeană ulterioară. În primul rînd — remarcă autorul raportului — trebuie semnalată cristalizarea creaţiei epice, a romanului, reprezentat de „triada": Kallimachos, Belthandros şi Lybistros, în operele cărora îşi dau întîlnire motive inspirate din literatura occidentală, ca şi cele tradiţionale, tratînd, de pildă, episoade din viaţa lui Achile şi Alexandru cel Mare. Producţiunile acestea epice, de factură populară, deci de largă răspîndire, sînt întreţesute de episoade satirice, de elemente fabuloase, alegorice şi nu rareori găsim inserate în substanţa lor cîntece de iubire şi de jale ca şi „cuplete" pline de spirit.

Autorul referatului relevă — în fine — interpretarea „sociologică" pe care o dă înfloririi acestui gen literar un alt distins specialist al problemei studiate, prof. I. Irmscher (R.D.G.)[1].

Herbert Hunger (Viena) în referatul său: *Tendinţe clasiciste în literatura bizantină din sec. XIV* relevă — judicios — atît aspectul formal, aticizant, cît şi cel de conţinut al acestei tendinţe, marcată net în sec. XIII şi XIV, de pildă, la autori ca Psellos, Gregorás ş.a.

În ce priveşte latura de conţinut a tendinţei clasicizante, ea este determinată de spiritul umanist ce caracterizează şi producţiunile literare bizantine din această perioadă. Demn de remarcat că în configurarea acestui umanism contribuie atît rîvna filologilor bizantini, ca Manuel Planudes ş.a. în editarea clasicilor greci, cît şi „spiritul" autorilor latini, faţă de care învăţaţii bizantini manifestă, de asemenea, un viu interes.

Problemelor de istorie şi teorie literară încadrate în istoria culturii le sînt consacrate cîteva pagini şi în referatul sintetic, dar plin de idei, prezentat de D. Obolenski (Oxford, Anglia) inti-

[1] Vezi: "13th Intern. Congr. of Byzant. Studies Oxford 1966" Supplementary papers. p. 77—82; cf. I. Irmscher, *Soziologisches zur Entstehung der neugriechischen Literatur*, în "Eos",57 (1969), p. 194—197.

tulat : *Zonele de frontieră bizantine și schimburile culturale.* Creațiile literare bizantine reprezintă produse specifice, născute în climatul de interferență a lumii mediteraniene și a celei orientale. Autorul relevă rolul „factorilor geografici", încercînd să stabilească și o „tipologie a difuzării culturii", pe care o interpretează ca pe un cadru general, ca o schemă menită să explice și mutațiile fenomenului literar.

Delegatul român Ion-Radu Mircea a consacrat un spațiu larg în referatul său *Relațiilor literare între Bizanț și Țările Române.* Întemeindu-se pe cercetările fundamentale în materie, autorul relevă etapele de penetrație a influenței directe, cît și, mai ales, a acelei indirecte, exercitate — prin intermediul slavon — asupra începuturilor literaturii românești, pornite, în primul rînd, de la focarele de cultură pe care le reprezentau mănăstirile atonite, devenite centre de iradiere ale doctrinei hesihaste.

Genul istorico-narativ cultivat de bizantini își găsește un ecou în feluritele cronici apărute în țările românești. Astfel, în Principate au circulat numeroase copii, traduceri slavone ale cronicilor lui Manasse, Simeon Metafrastul, Zonaras, Nichefor ș.a. Cronicele moldovene din sec. XV își au — cum relevă autorul — modele îndepărtate în Bizanț, în *Istoria sinoptică* a lui Manasse, care l-a inspirat pe Macarie, atît ca stil cît și în tehnica descrierilor[2].

În ce privește literatura cu conținut juridic, sînt de remarcat așa-numitele nomocanoane, cu deosebire cel al lui Ioan Nestentes, publicat, în românește, la Bașov, în a doua jumătate a sec. al XVI-lea, culegeri de hotărîri sinodale, în care găsim inserate comentariile lui Aristenis și ale altor juriști bizantini. *Sintagma* (Pravila, Codul) lui Matei Vlastaris este semnalată în 17 copii, cea mai veche datînd din 1451 [3].

Dacă rapoartele, al căror conținut l-am schițat mai sus, și-au propus să traseze numai cadrul general al problemei tratate, cele aproape 50 de comunicări, consacrate diferitelor aspecte ale istoriei literaturii bizantine și ale receptării acesteia, au dezbătut chestiuni particulare menite să elucideze, prin contribuții noi, unele laturi semnificative ale spiritualității bizantine și ale ecourilor ei în creațiile altor popoare.

O grupă specifică de comunicări au relevat aspecte ale istoriei literare bizantine, ca și circulația motivelor în cadrul acesteia.

I. Coman (România), de exemplu, a tratat despre : *„Prosopopea sufletului și a corpului la Mihail Koniates.* Autorul relevă — judicios — sensul realist al acestei prosopopei, ca și aspectele ei umaniste, marcînd — în final — specificul ei, constînd în sinteza elementului religios cu cel profan și interpretînd-o „ca o nouă Kalokagathie trecută prin phlocalie". În același spirit, relevînd însă cu deosebire influența autorilor clasici (Aristotel, Xenofon, Plutarh) în configurarea „conceptului Kalokagathiei la scriitorii bizantini, semnatarul acestor rînduri a evidențiat, utilizarea „clasicizantă" a „toposului" în literatura bizantină din sec. XIV, cu precădere la autorii profani.

Literaturii epistolare bizantine, ca reflectare a vieții sociale și intelectuale a epocii, îi este consacrată comunicarea cu același titlu, prezentată de George T. Dennis (S.U.A.). *Motivul și imaginea înțeleptului în sec. XIV* a fost făcut obiectul comunicării lui Jean Gouillard (Franța). Într-un cadru mai larg, H. Hennephof (Olanda) a dezbătut problema *Contribuției literaturii omiletice la cunoașterea istoriei bizantine,* iar I. Irmscher (RDG) a tratat despre *Patriotismul grec în sec. XIV* reflectat în operele literare.

Determinării genului literar în care trebuie încadrată vestita *Cronică a Moreei* i-a fost consacrată comunicarea lui M. J. Jeffreys (Anglia) care pledează pentru caracterul ei de „poem

---

[2] Vezi: *Cronicile slavo—române din sec. XV—XVI* publicate de Ion Bogdan. Ediție revăzută și completată de P. P. Panaitescu, București, 1959; cf. G. Mihăilă, *Istoriografia română veche,* passim.

[3]. Vezi G. Mihăilă, *Sintagma (Pravila) lui Matei Vlastaris și începuturile lexicografiei românești (secolele XV—XVI),* în *Studii de slavistică,* tom. I, 1969, pp. 9—44.

oral'', întemeiat pe cercetările lui M. Parry asupra epopeilor homerice comparate cu factura poemelor arabe care au circulat în Jugoslavia.

O interesantă contribuție în domeniul teoriei literare ne-o furnizează Gustav H. Karlsson (Berlinul de Vest) care analizează structura și mijloacele artistice, specifice, utilizate în genul epistolar din epoca Paleologilor, în timp ce *Kl. Konstantinova* (Bulgaria) a urmărit *Reflectarea disputei între hesihaști și adversarii lor în literatura polemică din traducerile în limbi slave ale popoarelor balcanice.*

O altă grupă de comunicări a vizat relevarea disputei dintre *Clasicism și tendințele populare* — așa cum a făcut, de exemplu, O. Lampoidis (Grecia) care a urmărit fenomenul reflectat, cu precădere în *Cronica lui Efrem* (sec. XIV).

Tot ca un efect al tendințelor clasiciste, ,,păgîne'', ca și al dezvoltării spiritului satiric de sorginte populară, K. Mitsakis (Anglia) interpretează ,,imnografia bizantină ca o profanare a formelor sacramentale'', așa cum E. Moutsopoulos (Grecia) consideră drept ,,clasică'' noțiunea de ,,kairicitate'' la Nikephoros Gregorás, interpretînd-o ,,ca un minimum optim exprimînd o situație istorică, specifică prin unicitatea ei''.

Răsfrîngerii principiului clasic: ,,Ut pictura poesis'' îi sînt consacrate comunicările Thaliei Gouma Peterson (SUA) care urmărește motivul în *ciclul de narațiuni din epoca Paleologilor dedicat vieții Sf. Euthymios cel Mare* și cea prezentată de Peter E. Pieler (Austria) care a analizat *Scenele judiciare în romanul din epoca Paleologilor.*

Mișcării hesihaste și influenței ei în trezirea și dezvoltarea spiritului laic, popular și național, i-au fost consacrate comunicările lui M. Șesan (România) și a lui S. A. Zenkovsky (SUA), în timp ce Ugo Criscuolo (Italia), pornind de la recentele ediții ale textelor inedite ale lui Michele Italico, le valorifică în scopul elucidării *politicii orientale bizantine în epoca papei Iuliu al II-lea.*

Întemeindu-se pe cercetările bizantinologilor Grégoire și Syrkin, Huhg F. Graham (SUA) semnalează însemnătatea operei lui Akritas *ca sursă autentică, de importanță istorică în determinarea frontierelor asiatice ale imperiului bizantin.*

Un deosebit interes a suscitat, prin noutatea temei tratate, comunicarea bizantinologului și sinologului Hiroshi Wada (RFG) privind *Imaginea Bizanțului în analele chinezești,* anale în număr de 17, întemeiate pe surse de prim ordin, ca și expunerea făcută de Iovanka Maksimovici (Iugoslavia) privind *receptarea temelor mitologice literare în sculptura bizantină,* semnalîndu-se reprezentările lui Dionysos, Pan, ale Ledei, Daphnis, Afroditei etc., — din izvoare literare, — ceea ce reprezintă, incontestabil, o înclinație și tendință ,,laicizantă'' în arta bizantină, influențată de modele literare clasice.

În cadrul temei, ce ne interesează în mod deosebit, privind *Bizanțul și România,* W. J. Aerts (Olanda) a relevat paralelismele existente între versiunile românești, în proză, ale ,,Alexandriei'' și cele grecești, cu deosebire.

Istoricul român P. Cernovodeanu, pornind de la izvoare istorice de primă mînă, a schițat *Viziunea Bizanțului în istoriografia românească din sec XVII — XVIII,* în timp ce prof. Rosa del Conte (Italia) studiază *soarta motivului* Χριστὸς πάσχων *în zona sud-est europeană,* cu referiri speciale la romanitatea orientală.

Vladimir Iliescu (România) dovedește, în comunicarea sa *Părăsirea Daciei oglindită în izvoarele literare bizantine* că sursa de inspirație a autorilor posteriori a fost celebrul pasaj din *Compendiul* lui Eutropius, tradus și receptat ca atare în aria bizantină, prin intermediul lui Panainions, Capito și Anon. ap. Theoph.).

În cadrul temei: ,,istoria științelor'' W. Walksa-Conus (Franța) încearcă identificarea lui Stephanos, autorul *Scoliilor la Retorica lui Aristotel* în persoana lui Stephanos Skylitzes, profesor de gramatică și retorică, ajuns în 1126 mitropolit de Trebizonda.

Valorificării studiilor bizantinologilor noștri, în frunte cu Nicolae Iorga, le sînt consacrate comunicările Valeriei Costăchel (România) și a lui M. Kandel care au urmărit configurarea imaginii lumii bizantine în opera lui N. Iorga și respectiv a lui D. Russo.

Metoda comparatistă, aplicată domeniului istoriei literare bizantine, își găsește, încă o dată, validarea în comunicarea prezentată de Karsay Orsolya (Ungaria) care, întemeindu-se pe cercetările prof. Gyula Moravcsik, conchide că receptarea în Bizanț a lui Lukian, acest „Voltaire al antichității" — demonstrează „simbioza elementelor creștine și păgîne, antice și medievale în literatura cultă, arhaizantă și populară a lumii bizantine".

O documentată contribuție, întemeiată pe studiul izvoarelor istorico-literare siriace, a reprezentat-o comunicarea lui R. A. Gusejnov (URSS) privind relațiile Bizanțului cu teritoriile Asiei minore în sec. XI și XII.

Circulația traducerilor bizantine, efectuate de Maximos Planudes, Georgios Scholarios ș.a. în țările românești, a fost relevată de N. Șerban Tanașoca (România), semnalîndu-se traducerile din Cicero (*De senectute*), Ovidiu (*Metamorfoze*), Boethius (*De consolatione philosophiae*) etc. care au fost cunoscute în Principate și prin intermediul versiunilor bizantine, în copii, datînd din sec. XVIII.

În domeniul „codicologiei" semnalăm datele interesînd istoria literaturii, cuprinse în comunicările prezentate de Avi-Ion (Israel) privind „simbolismul zodiacului", a lui G. Dancev (Bulgaria) referitoare la *influența operei lui Euthym de Tîrnovo în țările românești*, ca și cea a învățatului grec L. Vranoussis privind *Texte și documente grecești referitoare la Țara Românească*.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Grigore Tănăsescu

„Revista de istorie şi teorie literară" publică studii şi articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată.

Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 73, Bucureşti.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

D. VATAMANIUC, **Ion Slavici. Opera literară**, 1970, 307 p. 20, lei.
GH. VRABIE, **Folclorul, Obiect, principii, metode, categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.
— **Probleme de literatură comparată şi sociologie literară**, sub redacţia : Al. Dima, 1970, 447 p., 24,50 lei.
— **Studii de literatură universală şi comparată**, sub îngrijirea : I. C. Chiţimia, 1970, 363 p., 16 lei.
— **Istoria literaturii române**, vol. I, ediţia a II-a revăzută. Redactor responsabil : Al. Rosetti, 1970, 731 p., 45 lei.
— **Izvoare folclorice şi creaţie originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, sub îngrijirea ştiinţifică Ovidiu Papadima, 1970, 328 p., 21,50 lei.
— **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română**, sub îngrijirea : Ovidiu Papadima, 1971, 4057 p., 26 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 21, NR. 1, P. 1—180

I.P.I. o. 1079 | 43.461 | Lei 25.—

I 2753

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOM. 21
2
1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1972

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 21, Nr. 2, 1972

4050

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'etranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, revistele se pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI, *București, str. Gutenberg 3 bis, Sectorul VI.*

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuța poștală 2001 — telex 011631 — București, Republica Socialistă România sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
București

I 2753

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL XXI 1972 Nr. 2

IAN 2022

SUMAR

Pag.

AL. DIMA, Perioade şi curente literare 187

ANIVERSĂRI

90 DE ANI DE LA NAŞTEREA LUI MIHAIL SADOVEANU

I. OPRIŞAN, Orizontul satului sadovenian 191

90 DE ANI DE LA NAŞTEREA LUI GEORGE BACOVIA

BARBU CIOCULESCU, Dualitatea ris-plîns în poezia lui Bacovia 207
ADRIANA MITESCU, Imagine şi materie în poetica bacoviană 213
EMIL MANU, Introducere în cromatica lui Bacovia 219
MIHAI VORNICU, Masca poetică a lui George Bacovia 223
MIRCEA ANGHELESCU, Satanismul bacovian 229

★

GEORGE MUNTEAN, Poetul Vladimir Streinu 235

Studii

MARIN BUCUR, Pluralitatea interpretării şi unicitatea limbajului poetic 245
ROXANA SORESCU, O posibilitate de a concepe sociologia literaturii : Corelarea funcţională a structurilor dinamice 251
DESPINA TOMESCU, Dramaturgia pe teme istorice a lui Vasile Alecsandri . . . 261
AL. SĂNDULESCU, Literatura epistolară (consideraţii teoretice) 279
TEODORA MOŢET, Observaţii asupra neologismului în poezia lui George Topîrceanu 287
C. BOROIANU, Liviu Rebreanu la „Astra". 291
KLAUS HAMMER, Heinrich Mann şi romanul modern al secolului al XX-lea 307

17645

STAN VELEA, C. K. Norwid — 150 de ani de la naștere 319
VIORICA NIȘCOV, Note la opera lui Novalis. Caracterele filozofiei politice 327
EUGENIA POPEANGĂ, Romanul latino-american contemporan 347

Recenzii

ELENA DUNĂREANU, Calendarele românești sibiene (1793—1970), Biblioteca „Astra" Sibiu, 1970, 338 p. *(Mircea Anghelescu)*; MIRCEA AVRAM, *Cartea românească manuscrisă*, Biblioteca „Astra" Sibiu, 1970, 76 p. *(Mircea Anghelescu)*; ION POPESCU, *Amintiri despre Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1971, 248 p. *(Ioana Angelescu)*; *Scrisori către Ibrăileanu*, vol. II, ediție îngrijită de M. Bordeianu, Viorica Botez, Gr. Botez, I. Lăzărescu și Al. Teodorescu. Prefață de N. I. Popa. Editura Minerva, 1971 *(Iordan Datcu)*; S. DAMIAN: G. Călinescu, romancier *(Dinu Pillat)*; D. D. PANAITESCU, *Carnet inactual*, București, 1970 *(Michaela Șchiopu)*; SILVIAN IOSIFESCU, *Literatura de frontieră*, E. P. L., 1969, *(Rodica Stein)*; *Iosif Vulcan, a kisfaludy társaságban*, Vàlogatta, bevezetéssel és jegyzetekkel, elláta Köteles Pál, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1970, 127 p. (Iosif Vulcan în Societatea Kisfaludy, apărut sub îngrijirea, cu adnotările și prefața lui Pál Köteles *(Emese Kis)*; *Positions et oppositions sur le roman contemporain* (Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature romanes de Strasbourg (avril, 1970). Textes recueillis et présentés par Michel Mansy. Actes et Colloques no. 8. Editions Klinksieck, Paris, 1971 *(Marin Bucur)*; „Romantisme. Revue de la Société des Etudes Romantiques, Flammarion, nr. 1—2, 1971 *(Marin Bucur)*; ARCHIBALD MAC LEISH, *Poetry and Experience*, Peregrine, 1965 *(Catrinel Petrulian)*; „Encounter", septembrie, 1971, Londra *(Michaela Hașeganu)*; Lucrări moderne de stilistică spaniolă: *Elementos formales en la lírica actual*, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1967, 230 p.; *Prosa novelesca actual*, idem, 1968, 186 p.; *Prosa novelesca actual* segunda reunión), idem, 1969, 290 p. *(Domnița Dumitrescu)* 355

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME XXI 1972 No 2

SOMMAIRE

Page

AL. DIMA, Périodes et courants littéraires 187

ANNIVERSAIRES

90 ANS DEPUIS LA NAISSANCE DE MIHAIL SADOVEANU

I. OPRIȘAN, L'horizon du village décrit par Sadoveanu 191

90 ANS DEPUIS LA NAISSANCE DE GEORGE BACOVIA

BARBU CIOCULESCU, La dualité rire-pleurer dans la poésie de Bacovia 207
ADRIANA MITESCU, Image et matière dans la poétique de Bacovia 213
EMIL MANU, Introduction dans la chromatique de Bacovia 219
MIHAI VORNICU, Le masque poétique de George Bacovia 223
MIRCEA ANGHELESCU, Le satanisme de Bacovia 229

★

GEORGE MUNTEAN, Le poète Vladimir Streinu 235

Études

MARIN BUCUR, La pluralité de l'interprétation et l'unicité du langage poétique 245
ROXANA SORESCU, Une possibilité de concevoir la sociologie de la littérature : la corrélation fonctionnelle des structures dynamiques 251
DESPINA TOMESCU, La dramaturgie sur thémes historiques de Vasile Alecsandri 261
Al. SĂNDULESCU, La littérature épistolaire (considérations théoriques) 279
THEODORA MOȚET, Observations sur le néologisme de la poésie de George Topîrceanu 287
C. BOROIANU, Liviu Rebreanu à l'„Astra" 291
KLAUS HAMMER, Heinrich Mann et le roman moderne du XXe siécle 307

STAN VELEA, C. K. Norwid — 150 ans depuis sa naissance 319
VIORICA NIŞCOV, Notes à l'oeuvre de Novalis. Les caractères de la philosophie politique 327
EUGENIA POPEANGĂ, Le roman latino-américain contemporain 347

Comptes rendus

ELENA DUNĂREANU, *Les calendriers roumains de Sibiu* (1793—1970), Bibliothèque „Astra" Sibiu, 1970, 338 p. *(Mircea Anghelescu)* ; MIRCEA AVRAM *Le livre roumain manuscrit*, Bibliothèque „Astra" Sibiu, 1970, 76 p. *(Mircea Anghelescu)* ; ION POPESCU, *Souvenirs concernant Eminescu*. Ed. Junimea, Jassy, 1971, 248 p. *(Ioana Angelescu)* ; *Lettres à Ibrăileanu*, IIe vol., édition soignée par M. Bordeianu, Viorica Botez, Gr. Botez, I. Lăzărescu et Al. Teodorescu. Préface de N. I. Popa. Ed. Minerva, 1971 *(Iordan Datcu)* ; S. DAMIAN, *G. Călinescu romancier (Dinu Pillat)* ; D. D. PANAITESCU, *Carnet inactuel*, Bucarest, 1970 *(Mihaela Şchiopu)* ; SILVIAN IOSIFESCU, *La littérature de frontière*, E. P. L., 1969 *(Rodica Stein)* ; *Iosif Vulcan, a kisfaludy társaságban*, Válogatta, bevezetéssel és jegyzetckkel, elátta Köteles Pál, Kriterion Konyvkiadó, Bucarest, 1970, 124 p. (Iosif Vulcan dans la société Kisfaludy, édition soignée, annotée et préfacée par Köteles Pál) *(Emese Kis)* ; *Positions et oppositions sur le roman contemporain* (Actes du Colloque organisé par le Centre de philologie et de littérature romanes de Strasbourg (avril, 1970), textes recueillis et présentés par Michel Mansy. Actes et Colloques n° 8. Ed. Klinksieck, Paris, 1971 *(Marin Bucur)* ; „Romantisme." Revue de la Société des études romantiques. Ed. Flammarion, n°s 1—2, 1971 *(Marin Bucur)* ; ARCHIBALD MAC LEISH, *Poetry and Experience*, Peregrine, 1965 *(Catrinel Petrulian)* ; „Encounter" septembre 1971, Londres *(Mihaela Haşeganu)* ; Travaux modernes de stylistique espagnole : *Elementos formales en la lirica actual*, Universidad internacional Menéndez y Pelayo, 1967, 230 p. ; *Prosa novelesca actual*, idem, 1968, 186 p., *Prosa novelesca actual* (segunda reunión), idem, 1969, 290 p. *(Domnița Dumitrescu)* 355

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Том XXI 1972 № 2

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Ал. ДИМА, Литературные периоды и течения 187

Памятные даты

90 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МИХАИЛА САДОВЯНУ

И. ОПРИШАН, Кругозор садовяновского села 191

90 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ДЖОРДЖЕ БАКОВИЯ

БАРБУ ЧОКУЛЕСКУ, Двойственность смех-плач в поэзии Баковия . . 207
АДРИАНА МИТЕСКУ, Представление и материя в баковиянской поэтике 213
ЭМИЛЬ МАНУ, Введение в хроматику Баковия 219
МИХАЙ ВОРНИКУ, Поэтическая маска Джордже Баковия 223
МИРЧА АНГЕЛЕСКУ, Баковиянский сатанизм 229

★

ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, Поэт Владимир Стреину 235

Исследования

МАРИН БУКУР, Множественность интерпретации и единственность поэтического языка 245
РОКСАНА СОРЕСКУ, Одна из возможностей зачатия социологии литературы: Функциональная корреляция динамических структур . 251
ДЕСПИНА ТОМЕСКУ, Драматургия на исторические темы Василе Александри 261
Ал. СЭНДУЛЕСКУ, Эпистолярная литература (теоретические соображения) 279
ТЕОДОРА МОЦЕТ, Замечания по поводу неологизма в поэзии Джордже Топырчану 287
К. БОРОЯНУ, Ливиу Ребряну в « Астре » 291

КЛАУС ХАММЕР, Генрих Манн и новейший роман XX века 307
СТАН ВЕЛЯ, Ц. К. Норвид — 150 лет со дня рождения 319
ВИОРИКА НИШКОВ, Заметки к творчеству Новалиса. Характеры политической философии 327
ЕУДЖЕНИЯ ПОПЕАНГЭ, Современный латиноамериканский роман . . 347

Рецензии

ЕЛЕНА ДУНЭРЯНУ, *Румынские календари из Сибиу (1793—1970)*, Библиотека « Астра », Сибиу, 1970, 338 стр. *(Мирча Ангелеску)*; МИРЧА АВРАМ, *Рукописная румынская книга*, Библиотека « Астра », Сибиу, 1970, 76 стр. *(Мирча Ангелеску)*; ИОН ПОПЕСКУ, *Воспоминания об Эминеску*, Изд-во « Жунимя », Яссы, 1971, 248 стр. *(Иоана Ангелеску)*; *Письма к Ибрэиляну*, том II, под ред. М. Бордеяну, Виорика Ботеза, Гр. Ботеза, И. Лэзэреску и Ал. Теодореску. Предисловие — Н. И. Попа Изд-во « Минерва », Бух., 1971 *(Иордан Датку)*; С. ДАМИАН, *Дж. Кэлинеску — романист (Дину Пиллат)*; Д. Д. ПАНАИТЕСКУ, *Неактуальная книжка*, Бухарест, 1970 *(Михаела Шкиопу)*; СИЛЬВИАН ИОСИФЕСКУ, *Смежная литература*, Литерат. изд-во, Бухарест, 1969 *(Родика Штейн)*; *Иосиф Вулкан в Обществе Кисфалуди*, под ред., с заметками и предисловием Пала Кётелеса (на венг. яз.) *(Эмесе Киш)*; *Positions et oppositions sur le roman contemporain.* (Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature romanes de Strasbourg (avril, 1970). Textes recueillis et présentés par Michel Mansy. Actes et Colloques no. 8. Editions Klinksieck, Paris, 1971 *(Марин Букур)*; „Romantisme". Revue de la Société des Etudes Romantiques. Flammarion, nr. 1—2, 1971 *(Марин Букур)*; *Archibald Mac Leish, Poetry and Experience*, Peregrine, 1965 *(Катринел Петрульян)*; „Encounter" sept. 1971, Londra *(Михаела Хашегану)*; Новейшие работы по испанской стилистике: *Elementos formales en la lírica actual*, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1967, 230 p.; *Prosa novelesca actual*, idem, 1968, 186 стр.; *Prosa novelesca actual* (segunda reunión), idem, 1969, 290 стр. *(Домница Думитреску)*. 355

PERIOADE ȘI CURENTE LITERARE*)

AL. DIMA

Nu este nici o îndoială că analiza conceptelor fundamentale cu care operează literatura universală ca și literatura comparată constituie o preocupare de o importanță primordială. O atare analiză interesează de altfel nu numai disciplinele particulare, dar și întreg domeniul științei literare, și mai ales istoria și teoria literară, ca și toate științele noologice și sociale în general. Se poate afirma chiar că una dintre caracteristicile lor rezidă tocmai în incertitudinea și oscilația conținutului conceptelor cu care operăm. Aceste caracteristici constituie — pentru unele dintre științele noologice — un simptom al crizei și, în speță, chiar al comparatismului contemporan, ceea ce nu îndreptățește totuși să exagerăm în direcția scepticismului și agnosticismului.

De fapt, ceea ce ne propunem astfel nu e decît o operație științifică prealabilă, am spune normală chiar, care — după exemplul meditațiilor carteziene — debutînd printr-o atitudine de îndoială metodologică firească („de omnibus rebus dubitandum"), are drept scop să pregătească terenul viitoarelor cercetări de ansamblu al temelor majore sau minore, așezîndu-le pe niște stîlpi solizi de susținere, pe fundamente durabile. Departe de a reprezenta un simptom al „crizei" comparatismului, discuția noastră trebuie să fie considerată, dimpotrivă, o depășire a acesteia, spre o dezvoltare pe baze sigure a disciplinei noastre.

Problema perioadelor și a curentelor reprezintă o preocupare fundamentală a istoriografiei literare, a teoriei literare ca sistematizare prealabilă și necesară și a criticii literare deopotrivă, în sensul că ar trebui inclusă în cercetare și valorificarea istorică și estetică.

Ideea de „perioadă" a apărut în cadrul concepției evoluționiste asupra istoriei literare. S-ar putea spune chiar că pînă la Hegel se credea într-o dezvoltare continuă și, într-un fel, unitară a istoriei literare și că diferitele perioade erau considerate doar largi aspecte ale unei evoluții multiseculare, situate pe o linie finalistă ascendentă. Hegel

*) Comunicare la colocviul internațional de literatură comparată din noiembrie 1971 (Budapesta).

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 187–190, BUCUREȘTI, 1972

a adus o concepție nouă, diferită de precedenta. În locul „continuității" apare „dialectica", prin mijlocirea căreia procesul istoric în general și cel al istoriei artei și literaturii, în particular, este considerat dintr-un punct de vedere mai realist, mai aproape de adevăr, ca un conflict dramatic între contrarii, ca tendință spre progres, prin depășirea antitezelor prin sinteze, prin unități superioare momentelor preliminare. După cum se știe, și Taine a fost pătruns de spiritul hegelian, dar — în raport cu acesta — el a adus, în general, o aplicare mai realistă, ceea ce înseamnă că a situat într-un fel mai precis procesul dialectic în cadrul imanent al evoluției sociale. Ceea ce Taine numea „moment" apărea în comparație cu alte momente anterioare și era caracterizat, prin urmare, într-o perspectivă istorică și socială.

Concepția lui Taine merită apreciată pentru că a depășit o strictă diviziune internă a perioadelor literare. Tendințele lui Bergson și cele ale lui Croce de la începutul secolului nostru, de a dizolva orice concept unitar de gen, de stil, de perioadă, avînd drept scop respectarea unicității operelor care n-ar putea fi încadrate în nici o categorie generală, trebuie considerate ca eșuate, iar dizolvarea istoriei literare în eseu și monografie — drept o eroare esențială. Cu atît mai eronată este și concepția lui T. S. Eliot care proclamă „caracterul antiistoric al literaturii", considerînd că toate operele, de la Homer pînă în zilele noastre, sînt — de fapt — simultane.

Sîntem de acord cu René Wellek, după care conceptul de perioadă literară nu este nici de esență metafizică, nici o simplă formulă nominalistă, pentru că perioada există în mod obiectiv ca un fragment al timpului istoric și spiritual, și nu ne putem lipsi de ea, scufundînd istoria literară într-un unic curent de mai multe milenii, din Antichitate pînă în zilele noastre.

Se pune totuși întrebarea *dacă* perioadele literare pot fi considerate exclusiv unități estetice, autonome față de condițiile istorico-sociale ale vremii sau *dacă* trebuie incluse în epoci distincte? În primul caz ne-am afla în fața unei concepții manifest estetizante, într-al doilea — în fața unei tendințe excesiv sociologizante. Nu putem opta pentru nici una dintre ele, căci nu se poate despărți artificial literatura de scena social-istorică pe care se desfășoară, și nici n-o putem amesteca într-un amalgam social despuiat de orice specific.

Care ar fi atunci soluția recomandabilă și aplicabilă în orice lucrare de istorie literară națională sau universală? Va fi desigur o soluție de sinteză, în sensul utilizării atît a criteriului sociologic cît și a celui estetic. Criteriul sociologic conduce la situarea literaturii în condițiile istorico-sociale în cadrul cărora ea apare ca un aspect al spiritului colectiv, legată de acesta și determinată și de celelalte aspecte ale lui, de celelalte arte, de filozofie, de politică și de baza lor economică, reflectată indirect în fenomenul literar. Criteriul estetic, fundamentat pe critica literară, adică pe valorizare, situează literatura într-un ansamblu de norme artistice care sînt cele ale epocii respective.

Perioada literară trebuie deci să cuprindă totalitatea operelor de valoare estetică, reflectînd fenomenele spirituale și sociale ale epocii respective, tinzînd cel puțin spre relativa lor unitate. Este deci necesar, o repetăm, ca perioadele literare să nu fie radical deosebite de cele ale

celorlalte arte, ale filozofiei sau științei epocii, să nu se situeze față de acestea într-un raport de totală indiferență, ceea ce n-ar corespunde deloc procesului real al istoriei și ar lipsi fenomenele literare de explicații extra-estetice determinate.

În ceea ce privește extinderea perioadelor literare — durata lor în timp — este dificil, după cum se știe de altfel, a le închide între date istorice precise, iar fenomenul nu se prezintă deloc uniform în diferitele literaturi naționale. Vom menționa numai exemplul clasicismului francez din secolul al XVII-lea în raport cu clasicismul german de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și de la începutul secolului al XIX-lea.

O împărțire generală în perioade a istoriei literare universale constituie așadar o operațiune dintre cele mai dificile și sîntem de părere că este preferabil să adoptăm o diviziune în perioade istorico-sociale pe mari epoci, iar — în cadrul lor — pe etape. Referindu-ne de exemplu la istoria literară a evului mediu, putem deosebi între diferitele faze ale feudalismului (faza de început, cea dezvoltată, cea stagnantă, faza decadentă) cărora le putem incorpora fenomenele literare, păstrîndu-le acestora, bineînțeles, valoarea estetică în raport cu timpul respectiv.

În ce privește conținutul perioadelor literare înseși, reamintind diferitele criterii afirmate de istoriografia literară, precum divizarea în perioade pur cronologice, în perioade legate de personalități (epoca lui Homer, a lui Pericle, a lui Ludovic al XIV-lea etc.), împărțirea în baza ideii de generație (ca la Julius Petersen sau la Albert Thibaudet), cea care rezultă din aglomerarea eclectică a criteriilor (cronologii, aspecte sociale, culturale, genuri literare etc). — observăm că nici unul nu poate rezista criticii. Criteriul se referă la personalități, e insuficient pentru că acestea deși au un caracter reprezentativ, nu pot exprima integral o epocă; criteriul generațiilor intră în contradicție cu faptul că există numeroase cazuri de scriitori din generații diferite care colaborează în cadrul aceleiași perioade și luptă pentru idei comune; în sfîrșit, eclectismul întreține o atmosferă de confuzie care este departe de a fi științifică. N-ar mai rămîne, așadar, decît să înlocuim perioadele cu diferitele curente care s-au succedat în istoria literară, ceea ce s-a încercat adesea și ceea ce constituie una din orientările de seamă ale cercetătorilor.

Marile curente, începînd cu umanismul Renașterii, continuînd cu barocul, clasicismul, epoca luminilor, preromantismul și romantismul, realismul etc. s-au succedat efectiv din secolul al XV-lea pînă în zilele noastre și au înglobat aproape toate literaturile naționale, dar începuturile, evoluția și perioadele lor finale sînt departe de a coincide pentru întreaga sferă europeană. Diferențiate ca durată și capacitate de influențare, nu le putem aplica sistematic la literatura continentului nostru, fără a mai vorbi de celelalte continente. Mai adăugăm încă un argument, ce ne pare cel mai puternic. Curentele literare ale anumitor literaturi naționale și mai ales ale celor din centrul și estul Europei, nu se succed deloc clar, în perioade relativ distincte, ca în Occident. În ce privește structura generală a curentelor care se înlănțuie în zona amintită și care uneori se opun celor ce le preced sau le anticipă, se petrece fenomenul bine cunoscut al suprapunerii curentelor literare sau al apariției lor concomitente, fenomen de coexistență din cele mai interesante. Faptul se explică ușor prin lipsa de sincronism a curentelor din Orient cu cele

din Occident, prin influența tîrzie a celor din urmă — produsă uneori cu secole sau cel puțin cu decenii prin solicitările diferite ale spiritului receptiv al literaturilor naționale retardatare, care sînt pătrunse de necesitatea de a asimila diferitele modalități și stiluri aparținînd diferitelor epoci. Un astfel de caz reprezintă și istoria literaturii noastre, și am spune că aproape în toate epocile ei, dar mai evident în secolul al XIX-lea și în special în prima lui jumătate. Istoricii literari au arătat, în ultima vreme, că — în perioada amintită — cei mai reprezentativi scriitori ai timpului — Nicolae și Iancu Văcărescu, Costache Conachi, Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu — au fost sfîșiați de contradicții sau cel puțin de opoziții. Operele lor prezintă în mod egal aspecte neoclasice grecești, petrarchiste, bucolice, populare, manieriste, preromantice și romantice. Și în ansamblul său literatura acestei epoci arată o evidentă eterogenitate, explicabilă prin originea socială diferită a scriitorilor, prin evoluția societății de la formele ei patriarhale la cele occidentale, ceea ce a dus la o alunecare spre influențele corespunzătoare cele mai diferite, dar toate acestea n-au sfîrșit, desigur, cu sacrificarea originalității naționale, ci — după o perioadă de asimilare — au fost selectate conform necesităților sociale și estetice ale epocii.

Ceea ce se poate afirma cu siguranță este, prin urmare, că perioada literară de care ne ocupăm nu poate fi caracterizată numai printr-unul dintre curentele prezente și că existența simultană a curentelor opuse, fără ca unul să fie dominat de altul, o lipsește cu totul de omogenitate.

Dat fiind că situația amintită nu se referă numai la literatura română, ci și la alte literaturi naționale din zona citată, nu optăm pentru o identificare generală, pentru toată sfera europeană, a conceptului de „perioadă literară" cu acela de „curent literar". Nu se poate, de altfel, vorbi de o omogenitate consecventă a curentelor literare nici în cadrul acelorași perioade din Occident. S-a arătat adesea că un același curent literar, precum cel din epoca luminilor, cel romantic sau realist, este departe de a fi unitar, dezmembrat fiind de numeroase aspecte contradictorii, de antinomii uneori violente, care nu pot decît deservi unitatea, chiar și relativă, a perioadelor literare.

Putem conchide deci că diviziunea în perioade a literaturii europene și cu atît mai mult a literaturii mondiale, nu poate fi efectuată exclusiv pe criteriul curentelor literare, ci că trebuie să varieze după zone sau regiuni și că e preferabil — practic — să încadrăm fenomenele literare în perioadele istorice generale, păstrîndu-le, firește, caracterul specific artistic.

ANIVERSĂRI

90 DE ANI DE LA NAȘTEREA LUI MIHAIL SADOVEANU

ORIZONTUL SATULUI SADOVENIAN

I. OPRIȘAN

Tip unic, din categoria creatorilor de lume, Mihail Sadoveanu aduce în literatură, încă de la începutul activității sale, o realitate socială și o problematică cu totul aparte — lucru pe care comentatorii primelor sale volume l-au observat cu ușurință. Subliniind însă calitatea sa demiurgică, ei n-au scăpat din vedere nici fixația scriitorului la un anume spațiu geografic limitat, fixație ce va rămîne statornică pînă la capătul vieții autorului, chiar dacă operele lui ulterioare vor evolua către alte orizonturi.

Cum era și firesc, lumea celor dintîi scrieri ale lui M. Sadoveanu este însăși lumea copilăriei și a tinereții sale, de la apa Moldovei și de la Siret. Către aceeași zonă, dar într-un mai învederat mediu răzășesc sau ciobănesc, avea să se îndrepte M. Sadoveanu și mai tîrziu, după 1920, condus însă, de data aceasta, de alte considerente.

Îndelungata aplecare asupra realităților respective l-a determinat pe scriitor să-și argumenteze în cele din urmă și teoretic stăruința în această zonă.

Fundamentul concepției lui M. Sadoveanu pornea de la ideea gradului sporit de reprezentare și autenticitate a vieții românești. Satul de munte, în genere, și cel de la apa Moldovei, în speță, i se părea mai puternic păstrător al vieții și sufletului nostru național, rămînînd de-a lungul vremurilor ca o „cetate vie" a datinilor și libertății. Viziunea era împinsă atît de departe, încît scriitorul considera chiar că, „sub munte, la apa Moldovei și pînă la Siret, trăiește o altă rasă" și că „mai apropiați și mai înrudiți sînt oamenii de sub munte în întreg regatul, decît bistrițenii de gospodarii de la Prut, ori decît muscelenii de plugarii din valea Dunării" (XVI, p. 535)[1]. De aceea, întîi intuitiv, apoi programatic, Mihail Sadoveanu se va fixa cu stăruință în zona menționată, străduindu-se să evidențieze valențele sufletești și caracterele specifice ale „țăranului de la Carpați". Va fi într-atît de

[1] Cifrele romane reprezintă numărul volumului din seria de *Opere* publicate sub îngrijirea autorului la ESPLA și apoi la EPL, vol. I—XXI, București, 1953—1970.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 191—205, BUCUREȘTI, 1972

preocupat de afirmarea trăsăturilor acestuia, încît va găsi prilejul să se refere la ele chiar în cazul abordării altor medii sau spații românești ca : lumea tîrgurilor, peisajul dunărean și dobrogean, teritoriul transilvan etc (fie prin aducerea unor eroi de baștină de la apa Moldovei — ca elemente de referință implicite —, fie doar prin prezența scriitorului ca memorialist).

Trebuie subliniat, însă, de la început că imaginea satului tradițional — de altfel ca însăși varianta lingvistică vorbită de eroii sadovenieni — este oarecum ideală și sintetică, plasîndu-se într-o anume atemporalitate, deși, mai ales prin înnoirile semnalate în cadrul relațiilor dintre membrii colectivității, scriitorul îl ancorează exact în timpul vieții sale. Este ideală, deoarece încearcă să recompună după viziunea autorului, adesea cu elemente de mult căzute în arheologie, sau în orice caz uitate, chipul vechii civilizații arhaice ; și sintetică, deoarece satul — centru al universului, întocmai ca în teoria și viziunea lui Lucian Blaga — devine însuși simbolul lumii în întregul ei, căpătînd o greutate reprezentativă și o perspectivă filozofică unică.

Desigur, realitatea satului românesc a fost abordată de numeroși scriitori, cu atît mai mult cu cît majoritatea prozatorilor noștri provin din mediul rural. Ceea ce-i conferă însă satului sadovenian nota de originalitate — pe lîngă însuși punctul geografic deosebit, din perspectiva căruia este judecat întreg universul —, este unghiul de vedere stăruitor folcloric-tradițional al scriitorului și, mai ales, calitatea de lume aparte, trăind și conducîndu-se după legi proprii, impresie ce nu se mai desprinde cu atîta pregnanță din opera nici unui alt scriitor român. De altfel, Mihail Sadoveanu însuși este un tip de creator irepetabil în hotarul scrisului românesc, apărut parcă simbolic în momentul crepusculului artei noastre populare, spre a o păstra — cum spunea el despre Creangă —, intactă generațiilor viitoare.

Conturarea unei imagini autentice a satului românesc l-a preocupat pe M. Sadoveanu mai mult decît pe oricare dintre scriitorii noștri — atît ca durată cît și ca amploare. De aceea reliefarea orizontului satului tradițional, conceput într-o dublă perspectivă folclorică — aceea a personajelor și aceea a scriitorului — ne duce la înțelegerea însuși idealului lui M. Sadoveanu de umanitate, la problema esențială a creației sale.

O imagine de ansamblu a satului românesc a încercat-o Mihail Sadoveanu întîiași dată în *Crîșma lui Moș Precu*. Atmosfera sămănătoristă însă (sau mai degrabă poporanistă) sub auspiciile căreia se afla autorul la acea dată, cel puțin parțial, perspectiva sărbătorească și burlescă în același timp (povestirea pornea dintr-o intenție satirică [2]), îl fac pe autor să releve doar parțial și la un mod destul de superficial ritmul arhaic al vieții țărănești. Însăși modalitatea narativă era deficitară ; scriitorul nu-și îndrepta obiectivul în mod direct asupra satului, ci privea frămîntările acestuia din perspectiva a două locuri de întîlnire : crîșma — situată simbolic „între tîrgul Șomuz și între satul Broșteni", deci în afara realității rurale, — și moara, așezată într-o altă margine a lumii sătești. Substanța profundă a satului românesc nu-l preocupă pe scrii-

[2] De fapt, obiectul satirizării nu-l constituia lumea satului ca atare, ci „surtucarii" — elementele infiltrate ale noii civilizații.

tor nici în *La noi în Viișoara*, o altă încercare oarecum monografică, deși unele concluzii dovedeau pătrunderea scriitorului mai în profunzimea relațiilor sociale [3]. Atenția sa se îndreaptă, ca în toată această primă etapă, mai ales către dramele individuale. Nici *Bordeienii*, acea așezare de troglodiți dintre Jijia și Prut, nu-i reprezentativă pentru satul românesc tradițional [4]. Imaginea lui rămîne episodică și se încheagă *à posteriori* din „fragmente" și „elemente" oarecum disparate.

Abia după 1920 — odată cu redirecționarea preocupărilor sale estetico-filozofice — Mihail Sadoveanu se va arăta într-adevăr interesat de înfățișarea satului nostru tradițional. O va face de data aceasta mai ales pe verticală, mergînd în adîncimea fenomenului și punîndu-l în contact cu străvechea civilizație care s-a închegat pe aceste meleaguri. De fapt, materializarea profilului așezării tradiționale coincide cu închegarea în opera sa a liniilor civilizației carpatine [5], satul și natura constituind adevărate „fîntîni" prin care scriitorul coboară în trecut.

Cititorul atent al operei sadoveniene poate surprinde cu ușurință că între satul de acum 40—50 de ani (din *Baltagul* sau *Cocostîrcul albastru*) și așezarea de la Timiș (din secolul al XV-lea) sau de la Ionășeni (secolul al XVI-lea) nu există deosebiri esențiale. Perspectiva scriitorului este constant atemporală (abia emendată în cîteva locuri) și permanent folcloric-tradițională. Ea ne face să înțelegem și mai clar că prin intermediul satului M. Sadoveanu urmărea de fapt să evoce un mod arhaic de viață, cu un orizont specific, în vitalitatea căruia el credea cu toată puterea și pe care îl vedea perpetuîndu-se încă în localitățile rurale.

Convingerea sa era că „acest neam trăiește încă în trecut" (XII, p. 12) — deci într-o vîrstă neidentificabilă, aceeași din copilăria lumii — de vreme ce romanizarea și creștinismul n-au provocat aproape nici o schimbare.

Așezat, prin urmare, „pe o tradiție și pe o rînduială a lui" (IX, p. 263) statornică, satul pulsează într-un ritm devenit lege neîndurătoare, încît mișcările indivizilor sînt complet anihilate în repetarea gesturilor, atitudinii și obiceiurilor. Și hieratismul accentuat pînă la limită se impune ca o notă fundamentală a epicii rurale sadoveniene. „Erau acolo — comunică el o impresie din cea dintîi copilărie —, o serie de femei din neamul nostru. *Stăteau cum stătuseră și alte generații, și cum vor mai sta altele.* Erau reprezentante ale pămîntenilor celor mai vechi, frați cu străbunii părului" (XII, p. 620).

În această ambianță, deprinderea conduitei tradiționale — devenită ritual — constituie scopul suprem al personajelor. Complicata „rînduială a lumii ș-a vieții", necesitînd o îndelungă inițiere, se învață sub atenta și stăruitoarea supraveghere a opiniei colective și, în primul rînd, a celor mai vîrstnici. „Tu socoți — o apostrofează Ileana Umbră pe

---

[3] A se vedea îndeosebi relația boier-răzeș și fenomenul închiaburirii.

[4] Într-un fel, M. Sadoveanu prezenta acolo mai degrabă protoistoria satului — procesul formării sale dintr-un conglomerat de alogeni într-o unitate.

[5] Lucru firesc, întrucît M. Sadoveanu se situa în această privință pe poziția teoreticienilor autohtonismului, în frunte cu N. Iorga și L. Blaga, în viziunea cărora satul ar sta la baza civilizației românești, după cum cetatea ar sta la baza civilizației franceze. A se vedea pentru amănunte N. Iorga, *Ce putem învăța de la francezi*, Buc., 1924 și L. Blaga, *Trilogia culturii*, Buc., 1933.

Aglăița — c-așa-s treburile? Dai din mîni și gata! Trebuie să mai treacă multă apă pe Moldova pînă ce-i învăța tu atîtea ș-atîtea, fără de care nu poate trăi o femeie și fără de care nu te poți numi gospodină" (VII, p. 314).

E de la sine înțeles că într-o asemenea așezare totul este previzibil. Oamenii se mișcă cu regularitate, în conformitate cu schimbarea ciclurilor anului, la date fixe, înscrise într-un închipuit calendar unanim acceptat. Schimbă îmbrăcămintea la o anume dată; se mută cu focul din casă afară și de afară în casă la altă dată; încep și execută muncile agricole la zile stabilite; petrec la botezuri și nunți într-o perioadă a anului; dorm într-alta; sînt cuprinși de fiorul dragostei sub lumina soarelui de primăvară, pornesc oile la vale într-o anume zi și se întorc cu ele în alta ș.a.m.d.

Legea cunoaște multiple întruchipări.

La fel de rigid se manifestă ea și în domeniul vestimentar. Fiecare vîrstă — cu portul ei: bătrînele cu „broboada de ștergar alb, catrință și sumăieș scurt", bătrînii și bărbații în genere cu „pălărioară neagră, strai alb și cojocel", iar fetele „cu cămașă albă, catrință neagră vîrstată cu roș" și „părul împletit în cunună, fără nici o broboadă".

Civilizația aceasta nu diferențiază copilul — care e un om mai mic, îmbrăcat întocmai ca oamenii vîrstnici.

Cu toții însă repetă gesturile generațiilor anterioare: „umblă și se poartă ca și schiții de pe vremea lui Alexandru Machedon" (VIII, p. 288) și se împodobesc — e vorba de fete — „întocmai așa cum, la vremea lor, se gătiseră mamele lor și bunicele de mult moarte și alte femei în linie ascendentă pînă în veacuri vechi" (VII, p. 316).

Afirmația este valabilă și pentru arhitectura și decorația locuinței. Același tip de casă, cu două odăi și tindă, întocmai alcătuită, este multiplicat în timp și spațiu. Fiecare trăiește într-o odaie și o ține curată pe cealaltă la fel ornamentată: „cu culmea ei, cu lăzile ei de Brașov, cu ștergare în patru ițe, cu scorțurile colorate, cu mirodenia florilor uscate ..." (VII, p. 347—348).

Pînă și meseriile se transmit din tată în fiu, spre a spori imaginea de încremenire a satului [6], încît avem de-a face mereu cu aceiași meșteșugari în altă ipostază umană. Scriitorul observă mai ales perpetuarea profesiilor cu implicații magice: solomonar (zodier), căutător de comori, fîntînar, nălbar, morar etc. Leonte Zodierul e fiul unui alt zodier — Ifrim; Ghighiuță, colegul de școală al scriitorului, avea să fie zodier după moartea bunicului; Peceneaga e pădurar ca și tatăl său și caută comori ca și el; Ancuța, crîșmărița, o reeditează pe cealaltă Ancuță; feciorii lui Păr-Negru devin și ei nălbari, iar ai lui Nechifor Căliman, vînători; moș Gavril, morarul, vorbește de „un bunic, un răzbunic, nici nu mai știu ce, de al *nostru*", care „sta tot în moara asta" (III, p. 92); Zaharia Fîntînarul e descendentul unei întregi serii de fîntînari. „Cumpăna asta — lămuri el — e din lemn de corn. He-hei! cine știe cine a făcut-o și cînd a făcut-o. A rămas de la bătrînii cei vechi care

[6] În operele de după 1944, în special în *Aventură în Lunca Dunării*, M. Sadoveanu relativizează mult această stare, evidențiind procesul de transformare radicală a satului românesc sub imboldul vieții noi.

au fost tot fîntînari, s-au aflat cu dînsa fîntînile şi izvoarele ... ! (VIII, p. 571). În sfîrşit, ideea încremenirii peste generaţii în aceeaşi profesiune se întruchipează cel mai profund în imaginea lui Moş Costache Vizitiul, din *Dimineţi de iulie* şi *Povestitorii*, care îşi eternizează profesiunea, mărturisind că a fost vizitiu la toate împărăţiile.

Cu marea sa intuiţie, Mihail Sadoveanu şi-a dat însă seama că imaginea unei asemenea aşezări desprinsă de temporalitate şi pulsînd încă în ritm străvechi nu va fi convingătoare. De aceea, după o primă etapă, în care situează satul în imediata vecinătate a tîrgului şi îşi fixează chiar acţiunea la intersecţia celor două lumi, spre a cuprinde într-un tablou unitar întreaga realitate cunoscută, M. Sadoveanu se depărtează tot mai mult de lumea aşa-zis civilizată. O face mai întîi, ca în *Bordeienii*, dintr-o perspectivă oarecum evazivă, iar mai apoi, după 1920, statornic convins că în hotarul singurătăţii viaţa şi aşezările oamenilor nu au suferit modificări substanţiale din epoci foarte îndepărtate. Satul său va fi de aici înainte cu regularitate situat geograficeşte în locuri pustii, retrase : sub geana Ceahlăului, la apa Bistriţei *(Bulboana lui Vălinaş)*, „într-un colţişor necunoscut al Moldovei, cu numele Cucuieţi", (VII, p. 271), între nişte dealuri, „la mlaştina unei văi" *(Cocostîrcul albastru)*, „pe rîpi, sub pădure de brad", de-a lungul Tarcăului *(Baltagul)*, la marginea Borzei *(Nopţile de Sînziene)*, între păduri şi sălbăticii *(Paştile Blajinilor)*, în fundăturile codrului Boroseşti (satul Cujba) (XX, p. 153) etc. Deprinderea îi va intra într-atît în obişnuinţă, încît chiar în cadrul scrierilor istorice el îşi va plasa aşezările tot în locuri retrase [7], condus bineînţeles de alte raţionamente.

Semnificativ e faptul că dragostea scriitorului pentru lumea arhaică ajunsă la maximum de rafinament în limitele civilizaţiei patriarhale nu-l face nici un moment să cadă în idilism. Viaţa într-o asemenea aşezare — sugerează el — e foarte grea şi eroii o mărturisesc cu tristeţe nu o dată : „La noi e o sălbăticie de te mănîncă lupu. Vai de capul rătăciţilor din acel loc. N-au sare, n-au gază. Trebuie să se ducă cine ştie unde. Printr-asemenea pustii, numai nişte ciobani şi nişte hoţi pot hălădui. Aşa, se vede o poiană cu flori, ori o baltă lină, sub geană de pădure ; dar n-avem nimica din cîte sînt pe la tîrguri" (XIV, p. 107). Elementele civilizatoare : „învăţător, preot, moaşă, agent sanitar" etc. lipsesc cu desăvîrşire. La Şipote *(Paştile Blajinilor)*, Cucoara şi Cujba pătrunde doar perceptorul care „strînge oamenii de gît" să-şi plătească „birul", la Măgura *(Baltagul)* există un preot, la Cucuieţi de asemenea, doar preotul şi vornicul ş.a.m.d.

Condiţiile de trai cu totul dificile, asprimea şi vicisitudinile vieţii, impun aici o scară a valorilor radical deosebită. Munca văzută ca „datorie" devine supremul principiu al existenţei, iar vigurozitatea omului mustind de sănătate — ideal estetic. Perspectiva utilitaristă este împinsă atît de departe, încît frumosul păleşte în faţa hărniciei („Frumuseţile fiind trecătoare, — spunea nana Floarea —, mai mult preţ punem noi pe altele"

[7] Desigur, plasîndu-şi satul romanelor istorice într-un asemenea cadru, M. Sadoveanu nu făcea decît să respecte realitatea. Nu-i mai puţin adevărat însă că el îngroaşă într-o aşa măsură liniile acestei realităţi, încît se poate vorbi de căutarea înadins a unor spaţii retrase pentru situarea aşezărilor rurale.

(XV, p. 58)), iar femeia este privită aproape cu dușmănie : „Un fecior aduce spor ; o fată pagubă. Pe lîngă pagubă și rușine" (XV, p. 80).

Totuși, chiar în aceste „cetăți" sustrase curgerii firești a timpului, înnoirile civilizației mașiniste pătrund irevocabil. Și scriitorul se vede obligat să le consemneze împotriva dorinței sale intime. Se fac resimțite mai întîi în abaterile în masă ale tineretului de la tradiție, mai ales în domeniul portului și al dansului, încît Vitoria Lipan e îndreptățită să riposteze, în sensul cuvintelor de mai tîrziu ale autorului : „acuma vă strîmbați una la alta și nu vă mai place catrința și cămașa și vă merg la inimă lăutarii cînd cîntă cîte-un valț nemțesc. Îți arăt eu coc, valț și bluză, ardă-te para focului să te ardă" (X, p. 520). Se infiltrează apoi în limbă, odată cu diversele realități tehnice pătrunse în lumea satului, sau pur și simplu ca urmare a fascinației exercitate asupra țăranilor (fapt semnalat de autor în *Venea o moară pe Siret* [8] și mai tîrziu teoretizat), „prostituează" obiceiurile — dîndu-le o tentă comercializantă — și, în sfîrșit, sfarmă în bună măsură însuși orizontul tradițional al satului, aruncînd în timpul războiului pe diverși membri ai colectivității la distanțe fantastice, la care străbunii lor nici nu visaseră : „Un prizonier din Carpați — notează scriitorul în *Trenul fantomă* — ai cărui strămoși țărani nu s-au învrednicit să vadă un tîrg, a călcat de astă dată mai mult pămînt decît Alexandru Machedon : a umblat din Alsacia la Babilon și a ocolit prin Siberia". Pătrund, de asemenea, sub forma caietelor de suveniruri și a scrisorilor versificate, fiind impuse, mai ales, de contactul satului cu lumea din afară.

Văzut la început apocaliptic, trenul devine o obișnuință curentă, iar pentru forma de expediere a banilor prin poștă baciul Alexa găsește chiar cuvinte de laudă : „Asta-i bună rînduială și-mi place, nu-i nevoie să faci drum călare pîn-aici, nici hoțul nu te pradă" (X, p. 519). Singur telefonul continuă a rămîne un lucru misterios, și Vitoria Lipan are sentimentul săvîrșirii unui adevărat sacrilegiu vorbind „pe fir tocmai la Piatra".

Trebuie remarcat, totuși, că în satul sadovenian înnoirile ating doar o parte destul de restrînsă a locuitorilor, mai mult pe bărbați — obligați să-și cîștige pîinea în afara hotarelor acestuia, ca muncitori, tăietori de lemne sau ciobani —, în timp ce femeile și bătrînii rămîn în genere sustrași schimbărilor. Se cuvine de asemenea semnalat faptul că scriitorul surprinde cu regularitate doar un unic moment din existența comunității rurale, fără a sugera în vreun fel devenirea.

De aceea, înseși elementele civilizației mașiniste acceptate sau purtînd încă hainele fantasticului terorizant sînt convertite fundalului atemporal al tradiției, pierzîndu-și funcția actualizantă pe care te-ai aștepta s-o aibă. De la început și pînă la *Fantazii răsăritene* (1946), eroii privesc cu aceeași îndoială și uimire trenul — balaur apocaliptic —, se sperie sau se miră la vederea aeroplanului — pasăre de fier pe care-o asociază fantasticei zburătoare Roc din *O mie și una de nopți* — socotesc telefonul un lucru demonic și așa mai departe.

---

[8] „Țăranilor le plăceau mai mult vorbele boierești din discursul domnului Iacobache, pe care ei le interpretau după fantezia lor și le plăceau și gesturile și lungimea discursului" (VIII, p. 69). Deci sînt încîntați de spectacolul noutății !

Mai frecvent, însă, decît elementele material-etnografice ale vieţii săteşti, sînt invocate în opera lui Sadoveanu coordonatele ei spirituale, credinţele şi eresurile populare, însăşi psihologia şi viziunea folclorică pe baza căreia autorul încheagă un punct de vedere unitar asupra universului. Este, desigur, unul din cele mai mari merite ale scriitorului de a fi reuşit să sudeze elementele împrumutate tezaurului popular într-un tablou panoramic care să lase impresia unei concepţii asupra vieţii şi cosmosului cu totul deosebită pe meridianele globului. Lucrul acesta nu l-a mai realizat cu asemenea pregnanţă nici un alt creator român, iar în literatura universală numărul scriitorilor demiurgi, care să sintetizeze în opera lor întreaga mitologie şi concepţie naţională asupra lumii, este destul de redus.

Într-un consens stric folcloric, enunţat teoretic şi de Lucian Blaga, M. Sadoveanu îşi fixează satul în mijlocul universului, la confluenţa tuturor liniilor de hotar (între trecut şi prezent, între viaţă şi moarte, între real şi fantastic). Într-o asemenea aşezare totul este posibil. Trecerile dintr-un plan într-altul se efectuează fără dificultăţi. Conştient însă de situaţia concretă a satului românesc contemporan, M. Sadoveanu sugerează că această comunicabilitate dintre universul real şi cel închipuit ar fi fost posibilă mai ales în trecut, cînd „excepţionalii noştri strămoşi" s-ar fi aflat „în corespondenţă directă şi misterioasă cu tărîmul celălalt" (XII, p. 240). „Toate cîte se spun în poveşti şi eresuri — notează el —, în descîntece şi înfricoşări, iele, strigoi şi demoni, toate erau, trăind în singurătăţile umbrei" (XII, p. 240). Legăturile acestea, deşi evident împuţinate, continuă să subziste şi în prezent, fiind facilitate de caracterul oamenilor — „neam impresionabil şi plin de fantezie" — şi de o seamă de determinări istorico-geografice. „Sîntem un popor care avem în sînge anecdota şi istorisirea" (XV, p. 301); „Moldovenii au acest obicei la băutură: spun şi văd închipuiri" (XVIII, p. 301) — conchide M. Sadoveanu în diverse locuri, împingînd afirmaţia pînă la ultimele ei consecinţe: „De asta sînt buni moldovenii. Oameni săraci, neavînd moşii de împărţit, tamazlîcuri de vîndut şi bani de aur de numărat şi de frecat cu huşte, se pun de dimineaţă şi pînă în seară şi vorbesc. Îşi lasă boul să le moară şi casa să le ardă şi năvălesc unde cade veste despre ceva" (X, p. 351).

Cu o asemenea receptivitate la senzaţional, era firesc ca personajele sadoveniene să adopte cu uşurinţă fantazia drept realitate şi să atribuie lucrurilor palpabile calităţi misterioase, dînd viaţă întregului univers. Animismul acesta panteistic (într-un sens foarte larg) constituie, desigur, nota fundamentală a viziunii populare, şi M. Sadoveanu a intuit-o cu atîta profunzime încît nu numai că a înfăţişat-o în multitudinea manifestărilor ei, dar şi-a însuşit-o în bună măsură ca pe propria atitudine estetică de abordare a realităţii. Prin urmare, înfăţişarea realului prin prisma fantasticului devine lege obligatorie în cadrul satului imaginat de scriitor.

Văzut ca o unitate absolută — în concordanţă cu însuşi prototipul real — satul tradiţional alcătuieşte o „lume" aparte, circumscrisă unor hotare precise, care coincid de obicei orizontului vizual. Ea se întinde „pînă la zarea albastră a munţilor" (XVI, p. 369), după care începe „străinătatea" şi „ceaţa tainei". Personajele poartă adînc întipărită conştiinţa

apartenenței la această „lume", pregătindu-se ca pentru adevărate expediții cînd se avîntă dincolo de zare și manifestînd o permanentă suspiciune față de cei cu care vin în contact. Ele se simt realmente „străine". Este și psihologia eroinei din *Baltagul:* „Femeia asta trebuie să fie de pe altă lume; — gîndește un om întîlnit în cale — cele de la noi sînt mai prietenoase; taie cu vorba, nu cu baltagul. Adevărat era că nevasta lui Lipan se socotea ea singură intrată în altă lume. Privea pieziș și cu ură pe om cum se duce" (X, p. 591).

Totuși, izolarea satului sadovenian nu-i absolută, cunoscînd unele emendări în funcție de țelul suprem al operei: crearea unei imagini de ansamblu a Moldovei și a românismului. De aceea, mai ales bărbații, străbat cu multă familiaritate Țara Moldovei de la un capăt la altul în căutarea aventurii — de obicei a dragostei, dar și a faptelor de vitejie — în așa fel încît isprăvile lor capătă în ochii celorlalte personaje proporții legendare.

În același consens realitățile de dincolo de marginile așezării tradiționale își pierd atributele obiective, căpătînd, într-o suită gradual deosebită, tonalități fabuloase. Încît în viziunea eroilor, satul lor de baștină rămîne singurul loc real în tot universul.

Dar și realitatea acestuia trebuie interpretată cu multă largheță, deoarece fantasticul ne întîmpină la tot pasul. La marginea pădurii, „ies sub lună ielele", în noaptea sfîntului Andrei se aud chiotele strigoilor care „se războiesc [la răscruce] și se sîngerează, bătîndu-se cu melițele ca cu niște săbii" (VII, p. 623); în casele pustii șade Muma Pădurii; la mori și hanuri se aciuează dracii; pe ape ies știmele; din ouă părăsite se nasc paseri vrăjite; alte zburătoare fantastice trec prin văzduh etc. etc.

Se cuvine să relevăm că în cadrul satului nu mai avem de-a face cu același fel de fabulos ca în afara hotarelor lui. Aici nu ne mai întîmpină lumea basmului, căci fantaziile sînt pentru eroi realități în care cred, sau, mai precis, în care credeau altădată mai mult. „Orice pămîntean — afirmă M. Sadoveanu — văzuse cu ochii lui măcar o dată în viață, un sărman amorez dus de vrăji, pe sub nouri, călare pe mătură" (XIX, p. 240). Și deși scriitorul este nevoit să recunoască în diverse locuri evidenta îndepărtare a eroilor de sub vraja poveștilor, el are convingerea că „oamenii cei săraci și proști — deci reprezentanții tipici ai satului său tradițional —, care au rămas în ținuturile noastre, au urmat să creadă în zîna cu părul de aur. Din cînd în cînd o vedeau în amurg lîngă izvoare" (VII, p. 529). Convingerea scriitorului era atît de fermă, încît aproape că decreta prin gura răzeșului Gavril Mînzu, „cu uric de la Petru Rareș-Voievod": „Învățați și voi a crede, căci ceea ce mi-a spus mie bătrînul, ori i-a spus lui un bunic, e lucru de crezut și prea adevărat" *(Credința strămoșească)* (VII, p. 625). De aceea, cu toate emendările, perspectiva eroilor satului ideal față de lume rămîne absolută; credințele și imaginile străvechi exercitînd asupra oamenilor o la fel de mare presiune ca și religia, ba chiar mai mare, dată fiind antecedența lor temporală.

În concordanță cu spiritul și elementele de bază ale folclorului românesc, viziunea eroilor sadovenieni este foarte omenească și plină

de concreteţe, fără nimic abisal şi terorizant [9] — şi dacă ar trebui s-o apropiem de vreo mitologie străină ne-am opri hotărît la cea elenă [10] din perioada clasicismului. Aceeaşi linişte şi măsură se degajă şi din scrierile lui Sadoveanu, o aceeaşi conlucrare şi amestec al oamenilor cu divinitatea, cu specificarea că monoteismul domină în credinţa ţăranului român şi că atitudinea religioasă a carpatinilor este mult mai libertină decît în realitatea greacă, dată fiind şi lipsa unui cult oficiat cu stricteţe şi fast. Concepţia ţăranului român — formată în mod empiric şi transmisă din generaţie în generaţie ca un sistem comportamental — este de o mare simplitate şi concizie. Lipsesc complicatele arabescuri orientale şi spiritul glacial al nordicilor. De altfel ţăranul român — şi Sadoveanu o intuieşte, e adevărat în mod vag, dar cu subtilitate —, nu s-a aflat niciodată în faţa universului ca gînditor (deşi şi-a explicat cauzele diverselor lucruri şi fenomene), ci mai ales ca poet. Imaginea lui asupra lumii este de o mare şi profundă poezie. O poezie ce se împleteşte, însă, la tot pasul, cu realismul vieţii zilnice, de care nu s-a putut desprinde definitiv niciodată. Aceasta a şi făcut ca întreg sistemul său cosmogonic să aibă în centrul universului omul; finalitatea astrelor şi fenomenelor fiind judecată după rosturile reale sau închipuite pe care ele le au în existenţa semin-ţiei.

Şi Mihail Sadoveanu lasă să se întrevadă destul de clar concepţia aceasta „homocentrică" a ţăranului de la Carpaţi: „Mama — mărturiseşte el — urmase a crede pînă la sfîrşitul zilelor ei, că luna şi soarele sînt aşezate pe cer de Înaltul ziditor ca să ne rînduiască viaţa şi îndeletnicirile" (XVI, p. 484). De asemeni, cocoşii sînt „ornice ale lui Dumnezeu, după cum luna [e] fînar" (X, p. 132) iar cometele, eclipsele, stelele căzătoare sînt „semne" trimise muritorilor ş.a.m.d.

Cel mai adesea însă explicaţiile personajelor se depărtează de făgaşul „utilităţii", ancorînd în mit sau basm. Citäm motivaţia cutremurelor din viziunea lui Onofrei Căliman, care se aseamănă pînă la identificarea cu aceea din textele publicate de T. Pamfile [11]: „Precît spun oamenii vechi este apă fără sfîrşit care se cheamă Marea. Şi la faţa apei stă peştele cel mare, cu poruncă de la începutul zidirii să ţie sub soare pămîntul. Din vreme în vreme acel peşte are nevoie de somn, adoarme, şi îi intră în nări apă şi strănută; şi-atunci se deşteaptă şi bate o dată din coadă ... (XIII, p. 369).

Sub auspiciile legendei şi ale basmului stă şi viziunea eroilor asupra „lumii" de dincolo de orizontul satului. În închipuirea lor, dincolo de zare „sînt alte văi cu sate, unde trăiesc alţi oameni, ca şi aici. Şi apoi numai de-acolo, dacă umbli nouăzeci şi nouă de zile, fără popas, ajungi la Marea, şi-acolo e capătul lumii" (XIV, p. 279). Pînă să ajungi însă acolo, trebuie să treci de o sumedenie de „seminţii rele" — corespondentul stavilelor din basm — dintre care cei mai de temut sînt căpcăunii, „arătări de oameni nu înalţi, dar spătoşi, c-o gură mare cu dinţi de greblă şi numai c-un ochi în frunte" (XIV, p. 280), cu care bărbaţii vrednici (singurii ce umblă

---

[9] Singurele elemente terorizante sînt de ordin educativ şi privesc în special pe copii.

[10] De altfel, Lucian Blaga remarca încă din 1933 aceste similitudini.

[11] Tudor Pamfile, *Pămîntul după credinţele poporului român*, publicaţie postumă. Academia Română, „Din viaţa poporului român", „Cultura naţională", 1924, p. 28.

în acele părți) se luptă întocmai ca Făt-Frumos, reușind să-i biruiască „cu anume vicleșug", dacă nu sînt cumva răpuși.

În altă ordine de idei, relevăm că viziunea cosmologică a eroilor sadovenieni are sensibile legături cu sentimentul spațial cu totul aparte al țăranului român. Închis într-un orizont limitat, deși în corespondență cu infinitul, țăranul nostru se află în privința viziunii asupra spațiului la un hotar al contradicțiilor. Pe de o parte el simte mereu „nevoia de concret" [12] — punînd în acord orice distanță cu dimensiunile sale obișnuite, deci limitînd în permanență colosalul —, iar pe de alta amestecă la tot pasul fantezia în aprecierile spațiale, ceea ce creează o mare confuzie, subliniată de Sadoveanu cu mult umor : — „Pîn'la Hîrlău ? — Apoi așa de mult nu mai este ... / — Da cît ? Așa, într-un ceas ajungem ? / — Apoi da, cam așa, într-un ceas ..." (III, p. 500) sau : „Unul din cei doi răspunse : / — Tot este oleacă ... / Și al doilea adăogi : / — Nu mai este așa de mult ... / — Cam cît ? / — Ia ca la două ceasuri, mai mult nu este ... / — Cu căruța ori cu piciorul ? ... / — Apoi tot una-i, răspunse zîmbind unul din oameni, că nu-i așa de departe ... " (III, p. 506). Cine a parcurs colecțiile noastre de basme și-a dat cu ușurință seama de convenționalul percepției spațiale și de seninătatea cu care eroii afirmă lucruri imposibile. Aceeași seninătate de esență folclorică se degajă și din scrierile lui Sadoveanu. În fond „marginile lumii", „pînă la Marea", „pe tărîmul celălalt, la mama dracului", „peste nouă țări și nouă mări", sau „pînă la Galați la marginea lumii" etc., nu sînt decît niște apelative convenționale cu funcție hiperbolică. Și exemplul cel mai concludent ni-l oferă situarea tărîmului celălalt, în diverse locuri ale operei sadoveniene, fie „la marginea pămîntului" (de unde vine Uvar), fie dincolo de hotarul Moldovei (unde se află „căpcăunul cel mare"), fie în chiar imediata vecinătate a eroilor, ca în *Nopțile de Sînziene*. Desigur, numai într-o asemenea atmosferă total deficitară aprecierii dimensiunilor se putea naște un Andrei Valahul, care avea să rostească în fața Genovevei de Brabant cu un ton de un indiscutabil adevăr, că „Mai este ... spre granițele Cumaniei o apă unde se adapă bourii, cu mult mai lungă și mai adîncă decît Rinul și se chiamă Moldova" (XI, p. 65) !

Relativismul emană la fel de puternic și din cealaltă coordonată : timpul, creînd condiția absolut necesară liberei desfășurări a fantaziei, ce stă la baza întregii viziuni folclorice românești și implicit a eroilor sadovenieni. Între trecut și prezent, dar lipsit cu desăvîrșire de noțiunea viitorului — cel mult acesta le apare sub forma apocalipticului — locuitorii satului tradițional trăiesc într-un timp fără identitate precisă, același din zorii umanității. Într-un timp, am putea spune, anistoric, dacă pe porțiuni reduse scurgerea vremii n-ar fi consemnată : fie în funcție de evenimentele familiale *(Frații Jderi)*, fie în funcție de schimbarea domnilor *(Nunta domniței Ruxanda)*, fie de la proclamarea lui Cuza . . . Dincolo însă de cîteva generații, cu atît mai mult cu cît chiar în prezent evenimentele sînt puternic filtrate de fantazie —, realul devine de nerecunoscut, intrînd în domeniul legendarului și al basmului, deci dezistorisindu-se. Cu toate acestea — pe linia gîndirii scriitorului — eroii nu încetează niciodată să înfățișeze faptele drept autentice și să le fixeze „la noi în

[12] Ov. Papadima, *O viziune românească a lumii*, Buc., 1941.

Moldova", chiar dacă într-un consens general ele sînt socotite povești. „Ce poveste, fată hăi, că chiar așa a fost, așa precum se știe . . ." (II, p. 457). Interpătrunderea aceasta dintre real și fantastic — în sensul că istoricul devine legendar și mitic și basmul este acceptat drept plauzibil — anihilează aproape complet sentimentul scurgerii temporalității, reeditînd la un alt mod contradicția semnalată în cadrul percepției spațiale. În fond, avem de-a face și aici cu o permanentă opoziție și alternanță între imaginea unui *timp etern istoric*, concret, devenit fundal implacabil — dedusă din ritmica neschimbată a vieții de toate zilele — și imaginea unui *timp general abstract* în care rolul prim revine fantaziei cu toate capriciile ei.

Modul acesta de receptare a celor două coordonate —, nu numai că este vizibil la tot pasul în cadrul operei scriitorului, dar hotărăște în ultimă instanță însuși specificul viziunii eroilor asupra universului, cenzurîndu-le de la un capăt la altul, direct sau indirect, imaginea pe care și-au făcut-o despre lume.

Desigur, în forme disimulate, tiparele gîndirii carpatine evidențiate anterior ni se relevă la fel de vii și din compartimentele mai puțin concrete ale viziunii cosmogonice și în primul rînd din acel sector ce se referă la ordinea transcedentală. Deprinși cu ritmicitatea constantă a vieții lor zilnice, măsurată „de aceleași apusuri și răsărituri" și de aceeași ordine inexorabilă a muncilor agricole și a schimbării anotimpurilor, eroii satului sadovenian au proiectat asupra universului o la fel de strictă rînduială, pe care au împins-o pînă la un destin fatal, în spatele căruia încetează orice explicație. E poate singurul loc în care M. Sadoveanu atinge absolutul, venind, oarecum, în contradicție cu folclorul, în cadrul căruia soarta mai putea fi corijată.

Dar dacă în privința destinului eroii sadovenieni rămîn la simpla enunțare a unor principii abstracte, de tipul : „ce i-i scris, i-i pus în frunte" (X, p. 649), „cînd e hotărît să mori, te îneci și c-o lingură de apă" (*Trenul fantomă*, p. 32) etc. și a unor norme de conduită generală („milostenia", „credința într-o datorie a vieții", „resemnarea nesfîrșită" etc.), în toate celelalte compartimente ale viziunii lor asupra lumii transcedentale ei dau dovadă de o mare putere de plasticizare, dar și de multă naivitate, amestecînd iarăși concretul cu fabulosul. Astfel, cumpăna dreptății este echilibrată prin intermediul Sfîntului Petru sau a unor „îngeri condicari" care țin evidența tuturor păcatelor săvîrșite de muritori într-un catastif; trecerea spre tărîmul celălalt se face prin niște porți misterioase sau pe nesimțite; lumea de dincolo păstrează în esență caracterele acesteia, îngroșate către hiperbolă, în alb sau negru, după cum scriitorul vrea să înfățișeze un tărîm mirific sau unul al groazei; iadul sintetizează imaginea populară din *Visul Maicii Domnului*, sub semnul dominantei spațiale, iar raiul — cel mai des invocat — se realizează de obicei sub semnul temporalității, pînă la a se identifica cu vîrsta tinereții și a dragostei. Sînt și cazuri în care edenul stă sub zodia spațialității, dar atunci M. Sadoveanu recurge fie la perspectiva unui străin — cum ar fi, de pildă, Uvar, pentru care Moldova era „raiul de care spun poveștile" —, fie la perspectiva depărtării (*Olanda*, *Nicoară Potcoavă*).

Modelul lumii acesteia este atît de puternic, încît eroii își închipuie că trec „dincolo" cu aceleași preocupări și deprinderi. „Urloaia — spre

exemplu, din *Aventură în Lunca Dunării* — credea că acolo unde se duce are să culeagă buruienile pe care le găsea aici" (XVIII, p. 504). Alții gîndesc că raiul este compartimentat, ca și în viața pămînteană obișnuită, pe popoare — „Pe noi, țiganii, spune Norocel, ne ia sfîntu Petru c-o vargă și ne alungă tocmai acolo în fund" (XII, p. 495) — în timp ce alții cred că plăcerile și suferințele acestei vieți se vor păstra întocmai și dincolo. De aceea se îngrijesc din timp să sape fîntîni, să sădească pomi, să facă poduri, să primească drumeți, să dea de pomană mîncare și îmbrăcăminte etc. pentru ca pe lumea cealaltă să beneficieze de toate aceste înlesniri. Mai mult, grija pentru îndestularea celor de dincolo a devenit o lege înfricoșată și bătrînii pășesc împăcați pragul vieții, gîndindu-se la toate aceste ritualuri ce se vor săvîrși întru pomenirea lor : „Și-acești feciori — rostește baciul Mănăilă din *Demonul tinereții* — după ce-oi pieri eu și-oi fi sub iarbă au să vie să-mi cînte deasupra. Ș-au să mănînce ș-au să beie cu mine ca să mă satur și eu" (IX, p. 20—21).

Chipul acestei lumi s-a suprapus într-atît peste imaginea lumii de dincolo, încît perspectiva abstractă, spiritualizată, a raiului din dogma creștină, pe care i-o înfățișează călugărul Natanail, îl face pe baciul Mănăilă să se dezică fără nici o reținere de ea : „Apoi dacă nu pot eu să mă las pe o vale cu flori într-o sfîntă zi de sărbătoare, și dacă nu văd sărind din stîncă un izvor ca un berbecuț alb — și dacă nu pot ajunge la han la Irimie, ca să beau o litră de rachiu de care-mi place mie — de celelalte mă lepăd" (IX, p. 20).

Eroii sadovenieni concep atît de concret viața „de dincolo", încît se pregătesc din timp pentru moarte ca pentru o adevărată expediție, adunîndu-și lucru cu lucru toate cele trebuitoare, „zestrea de cale neîntoarsă". Sentimentul „călătoriei" se desprinde cel mai bine din însuși ritul propriu-zis al înmormîntării, în timpul căruia mortul este îngrijit „ca să se înfățișeze cuviincios acolo unde se duce" — la „scaunul judecății" („Viața românească", 1964) — pregătindu-i-se toate cele necesare drumului : toiag, bani pentru vămi, merinde etc. Grija deosebită a eroilor sadovenieni față de îndeplinirea riguroasă a tuturor practicilor rituale pornește din convingerea că viața aceasta nu-i decît o trecere către veșnicia de dincolo și că sufletul nu trebuie să sufere vreo restricție.

Cît despre mecanismul diriguirii universului, eroii sadovenieni au o idee cu totul deosebită — în sensul că, deși recunosc primatul unei singure divinități în persoana lui Dumnezeu și deși resping politeismul, admit cel puțin o a doua divinitate, căreia îi cer în ascuns concursul „ca să dobîndească bunurile lumii ori să-și răpuie vrăjmașii" (XII, p. 69). Invocarea „Domnului Necunoscutului" — a demonului —, în care văd „o dumnezeire mai îngăduitoare" nu este împinsă însă pînă la un dualism al puterii, ca în credința bogomilică. De altfel, diavolul nici nu apare ca un principiu al răului decît în scrierile din jurul anilor 1908—1910, cînd M. Sadoveanu făcea „operă educativă". În rest el e privit cu îngăduință și solicitat ori de cîte ori eroii ajung la impas. „Oamenii de aici — spune Alecu Ruset din *Zodia cancerului* cu o anume doză de umor abatelui Paul de Marenne — au un meșteșug al lor . . .Cu el pot trece prin complicațiile oricărei călătorii. Mai întîi se bizuie pe ajutorul lui Dumnezeu și-și fac cruce, plecînd cu bine la drum drept. Cînd ajung la dealuri ca acesta, înțeleg că au nevoie și de al doilea ajutor. Atunci invocă pe diavol.

Toate răcnetele furibunde pe care le-ai auzit să ştii că sînt sudălmi — adică chemări ale puterii necurate. Punînd pe lîngă acestea bicele şi strămurările, izbîndesc şi ajung sus. Acolo iar se împacă cu Dumnezeu şi-şi fac cruce" (X, p. 195).

Există chiar o atitudine de jovialitate faţă de demoni, pe cîtă vreme puterea cerească rămîne un lucru intangibil — sacru — căreia i se supun şi cei certaţi cu rînduielile. Pilduitoare e pedepsirea demonstrativă a celor doi hoţi din *Cocostîrcul albastru* care nu ţin seamă de această tacită înţelegere de a nu se atinge de lucrurile sfinte.

Diferenţa de atitudine este vizibilă şi în modul în care sînt prezentate cele două dumnezeiri. Astfel, în timp ce Dumnezeu revine constant, ca în basme, împreună cu sf. Petru, ca un bătrîn respectabil, demonul ia o multitudine de înfăţişări, adeseori dezonorabile : ogar, mîţă, muscă, iepure, păianjen, şoarece, şarpe etc. De altfel, în cazul acestuia din urmă nici nu avem de-a face cu o personalitate distinctă : sub acelaşi nume ascunzîndu-se, de fapt, un popor întreg de diavoli. „Trebuie să se ştie că sînt nouăzeci şi nouă de demoni mari în afară de cei mici" (XV, p. 444) —, specializaţi pe profesii : al neliniştei, al lăcomiei, al ştirilor, al boalei, al tinereţii etc., etc.

Totuşi, nici Dumnezeu, nici demonii nu posedă puteri extraordinare, în stare să strămute temeliile lumii. Întreaga concepţie a eroilor sadovenieni ne face să înţelegem că rolul acestor personaje este destul de limitat şi oarecum exterior universului. În orice caz, cele două divinităţi se află în inferioritate faţă de reprezentanţii similari din scrierile religioase. Mai puternice se dovedesc a fi întruchipările credinţei populare : zîne, ursitoare, strigoi, personificările diverselor forţe ale naturii : „tata vînturilor", „împăratul peştilor", „Muma Pădurii" ş. a.

Atît reducerea importanţei divinităţii, cît şi conceperea forţelor naturii pe împărăţii, într-un sens identic cu lumea basmelor, este urmarea adoptării din partea scriitorului a aceleiaşi perspective a vieţii cotidiene drept model ideal.

Faptul are o deosebită însemnătate, deoarece numai prin aducerea cosmosului şi transcendentalului la un acelaşi numitor comun cu lumea reală a satului tradiţional se putea ajunge la acea fuziune atît de perfectă între diversele compartimente ale viziunii ţăranului român, în cadrul căreia comunicabilitatea dintre planuri nu cunoaşte limite. Cînd porţile sînt, totuşi, zăvorîte, eroii recurg la practici magice. Prin intermediul vrăjilor, descîntecelor şi eresurilor, aceştia deschid toate lacătele tainelor : comunică cu animalele domestice şi cu întreaga suflare a pămîntului, vindecă orice boală trupească sau sufletească, astîmpără sufletele devenite strigoi, aduc prin văzduh de oriunde pe cine doresc, provoacă moartea duşmanilor la distanţă, iau mana vitelor, albinelor şi a cîmpului, cheamă în ajutor puterile demonice, presimt tragediile, străpung ceaţa viitorului ş. a. m. d. Încrederea eroilor sadovenieni în asemenea practici este atît de puternică, încît în cazul abaterilor de la ele, rămîn complet descumpăniţi. Cum se întîmplă cu moş Darie din povestirea *Ghighiuţă*, al cărui nepot sucombă, în ciuda tuturor zodiilor favorabile.

Dispunînd, prin urmare, de forţe nelimitate, cunoscătorii practicilor misterioase joacă în cadrul satului rolul unor adevărate puteri, de care locuitorii ceilalţi se feresc, căutînd să le intre în graţii sau ocolindu-i

pur și simplu — izolarea prin care aceștia sînt și mai puternic proiectați în fabulos.

Dar dacă ordinea transcedentală păstrează în mare limitele concrete ale lumii acesteia, repetîndu-le într-o altă tonalitate, în mod cu totul ciudat, „ordinea" socială ne apare neașteptat de confuză în viziunea personajelor sadoveniene. Complicatul mecanism social feudalo-burghez privit cu ostilitate de eroii sadovenieni, n-a fost niciodată înțeles de către țăranul român, venind să sublinieze încă o dată ruptura simbolică dintre cele două civilizații, pe care Sadoveanu o implică în permanență scrisului său. Viziunea eroilor sadovenieni asupra rînduielilor și instituțiilor sociale întrece cu mult în naivitate imaginea pe care ei și-au format-o despre univers. Statul le apare, astfel, sub chipul unui „boier tînăr", care măcar că a învățat la Paris și la nemți, nu cunoaște „obiceiurile noastre din vechi" (XII, p. 479); generalul — ca un domn ce duce „în capul lui numai porunci și bătălii" (*Trenul fantomă*, p. 73); ministerul — ca „o boierie mare"; tribunalul — „o formă a lor ș-un sfat" al cărui rost Androne Brebu nu-l pricepe; închiaburirea — ca un dat divin, explicat caracterologic *(Baltagul)* etc.

Desigur, pînă la un punct naivitatea eroilor este hiperbolizată din dorința creării unei impresii de mare vechime, dar tot atît de adevărat este că anume forme arhaice de gîndire corespund realității, iar Sadoveanu nu face altceva decît să le consemneze, sau cel mult să fabuleze în spiritul lor. Așa, pentru crainicul Baciu, trecerea Dunării la 1877 se execută ca în frescele medievale și ca în basme („eram multă oaste . . . Eu știu cît să fi fost : cîtă frunză și cîtă iarbă. *Și împăratul era în frunte*" (VII, p. 568)); locuitorii de pe moșia lui Mavrocosti văd în boier, în sensul originar al noțiunii, un fel de voievod absolut („Aici nu se află stăpînire mai mare decît a măriei sale" (XII, p. 481)); în același consens, cuconu Filip din *Venea o moară pe Siret* proclamă lucrul boieresc drept sfînt; norocadele aflate la hramul de la Neamț se înspăimîntă la venirea lui Vodă ca de un semn prevestitor; locuitorii de la Dăvideni acordă bătrînului întemeietor de sat o funcție totemică; însuși Sadoveanu împrumută tiparele gîndirii eroilor săi, văzînd în unchețul Haralambie (din *Nada florilor*) un fel de căpetenie străveche de „seminție", „un șef de trib".

Cum era și firesc, pecetea vieții zilnice a satului se strecoară și aici, mai ales în prezentarea regelui („împăratului"), închipuit ca un adevărat țăran care „mănîncă pînă ce nu mai poate și trebuie să-și sloboade cătărămile chimirului" (IX, p. 372) sau, „își vîră nasu-n geam" (XII, p. 644) să vadă urătorii etc.

Perspectiva obișnuită a eroilor sadovenieni rămîne însă cea fabuloasă, realitățile căpătînd ținută și explicații de domeniul basmului. Războiul este legat, astfel, de numele păsării Roc, care „clocește la un veac un ou în stîncile mării, și din acel ou iese un șarpe care scapă la uscat printre munți și ape, însemnînd, în trecerea sa, hotare nouă și scornind zavistie și pieire printre oameni" (X, p. 278); Cuza Vodă devine în imaginația poporului „un fel de principiu al binelui" (VI, p. 308); curtea boierească cîștigă atribute miraculoase : aurul se măsoară acolo cu stamboala, caii mănîncă jar ș. a. m. d.

Deosebit de amplă, după cum se poate vedea, imaginea satului tradițional sadovenian tinde spre o totală înfățișare a gîndirii și imagina-

ţiei poporului nostru. Faptul nu este deloc întîmplător. În această zonă M. Sadoveanu nu numai că şi-a găsit argumentele demonstraţiei atît de stăruitoare pentru vechimea şi superioritatea civilizaţiei noastre arhaice — şi, implicit, a descoperit filonul acelui „specific naţional" de care vorbea cu atîta aprindere — dar pînă la un punct şi-a identificat înseşi idealurile şi convingerile sale. Structural, scriitorul face parte din lumea propriilor săi eroi, a acelor eroi, însă, care au atins deja pragul conştiinţei înaltei noastre originalităţi.

Desigur, trecută prin puterea de receptare a unei aşa de mari personalităţi, cum a fost Mihail Sadoveanu, realitatea satului tradiţional a suferit sensibile modificări. Elementele disparate din viaţa diverselor straturi sociale şi locuri geografice s-au adunat într-o imagine ideală a aşezării săteşti; faptele de cultură populară, adesea distonante, au fost integrate într-o armonie unitară şi semnificativă; iar limitele vieţii şi morţii, aduse în centrul preocupărilor scriitorului, au cîştigat o perspectivă unică, încît, pe drept cuvînt, putem vorbi despre opera lui M. Sadoveanu ca de o carte de căpătîi a literaturii noastre, în care pulsează în toată amploarea şi diversitatea ei viaţa eternă a poporului român.

DUALITATEA RÎS-PLÎNS ÎN POEZIA LUI GEORGE BACOVIA

BARBU CIOCULESCU

Pe cînd căutam, la Biblioteca Academiei, printre manuscrisele, atît de puține și de rare, ale poetului Bacovia, spre a-mi oferi luxul de a-i citi poeziile în original, trăsătura egală și îngrijită a scrisului de caligraf, foarte curat, în tuș negru și fără unghiuri sau înfloriturî, nu-mi dezvăluia nimic din febra mîinii care ținuse tocul sau din ascunzișurile unei firi omenești pe care cercetătorul se simte parcă îndatorat s-o reconstituie din operă. Asemeni oricărui cititor de astăzi, viața de suferințî și de luptă a poetului îmi era cunoscută în datele ei esențiale, ca și sensul protestatar al liricii lui, cu ultimile accente într-o fericire găsită. Dar, între caracterul pozitiv al poeziei sale și conținutul ei depresiv părea că mai rămîne de lămurit un element, fără de care lirica bacoviană se condamnă a prezenta simultan două planuri de structură, așa cum s-a remarcat*. Răsfoiam, așadar, acele pagini, fără nădejdea vreunui vers inedit, dar cu credința că, dintr-un contact nemijlocit, neîntinat de păreri preconcepute, o idee trebuie să se nască, genuină, și atunci o strofă mi-a atras atenția, din poezia *Toamna*, intitulată *Belșug*, în culegerea *Cu voi*: „Și păsărica-n grădina brumată/În liniștea rece a iarnă-a făcut —/ Am strănutat pe-o stradă curată,/ Frunzele toate încă n-au căzut".

Gîndul m-a dus numaidecît la o remarcă pe care o făcuse Baudelaire în *Curiosités esthétiques*, asupra facultății poetice a creatorului „de a se dedubla rapid și a asista ca spectator dezinteresat la fenomenele eului său". O dedublare și o dualitate: proiectîndu-și personalitatea asupra lumii, poetul întîlnește, firesc, mai cu seamă reflexul mobilității sale. Exemple ale unei asemenea capacități abundă în versurile lui Bacovia, în toate etapele creației sale, exceptînd-o pe ultima, din *Stanțe burgheze*, și într-o aspectare cu atît mai semnificativă cu cît toate poeziile lui sînt scrise la persoana întîia: „Mă duc tot acolo în marea clădire/E ora la care rămîn închis —/O emoție, o amorțire,/E toamnă . . . mi-au dat de scris." (*Belșug*, **Plumb**). O amorțire, adică o anesteziere a gîndirii, reflexul unui

* Vezi Mihail Petroveanu, *George Bacovia*, Editura pentru literatură, 1969, p. 95.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 207–211, BUCUREȘTI, 1972

resentiment? Elementul autobiografic pare că pledează convingător în această direcție: „Prin tîrgu-nvăluit de sărăcie,/Am întîlnit un popă, un soldat. . ./ D-acum pe cărți voi adormi uitat,/ Pierdut într-o provincie pustie" (*Plumb de toamnă*. **Plumb**). O anestezie a gîndirii deci, nu ca manifestare a unei tendințe antiintelectualiste, dar ca fapt poetic, trezind izvoarele cenestezice de la suprafață: „Iarbă de plumb și aer tare. . ./ Pudrat pe-o exemă ce fața mi-o sapă;/ Pe cîmp, cu-o umbră de cugetare —/ Violet, corbi, și-o oglindă de apă" (*Nervi de toamnă*. **Scîntei galbene**). Dar și pe cele mai adînci: „Uitarea venea. . . a venit,/ O lacrimă cade jos, totul tace,/ Lampa obosită a clipit,/ Orice obiect atins șoptește: lasă-mă-n pace. . ." (*Nocturnă*, **Plumb**). Cenestezii și procese mai complicate, deoarece într-un citat anterior, un simbol, umbra de cugetare, expresie curioasă și frapantă, se raportează la cea care cade pe cîmp, după cum fața săpată de exemă răspunde oglinzii de apă. În ambele cazuri, poate fi vorba de un transfer savant, ca și de jocul tiranic al necesității, acesta din urmă nefiind, desigur, cu totul dezlegat de primul, în cadrul intern al actului de inspirație.

Sîntem, în fond, în fața unui gest de proiectare și apoi de reluare în posesiune, cu perioada mediană a unui ecran, a momentului de disponibilitate, specific procesului de creație poetic. Primejdios prin definiție, critic, capital, momentul acesta de disponibilitate îngăduie transmigrarea în elemente, călătoria poetului în zone și arii adînc despărțitoare de ființa sa înmatriculată. O simplă notație cenestezică se amplifică astfel, pînă a se încărca cu ecoul erelor. Nu vom cita din celebra *Lacustră*, ci din *Gol*: „Și sfîrîie o ploaie ușoară/ Pe rîpi, pe pădurea uscată —/ Caverna de odinioară. . ./ Uitat în pădurea uitată. . ." (**Scîntei galbene**, versiunea autografă). Poetul stabilește, prin urmare, o comuniune directă și intimă cu natura, de la elementele înconjurătoare cele mai umile (obiectele, frunzele), pînă la cea cosmică, încît putem afirma că înțelege asemeni eroului din basme limba păsărilor (pasărea care face a iarnă!) dar și luna, ca pe o entitate palpabilă. Din faptul că o anume selecție se realizează în urma acestei proiecții în natură nu putem conchide imposibilitatea integrării, ci numai o trăsătură de structură, pe care natura nu o soluționează, cum se întîmplă la mai toți modernii. Dar tocmai în dualitatea om-natură se produce acea comuniune care înlătură tentația suicidului existentă în lirica bacoviană. Altfel, firește, este ușor de remarcat că în poezia lui Bacovia predomină ca anotimpuri toamna și iarna, vara manifestîndu-se și ea stihial, prin arșiță, că factorii atmosferici cei mai frecvenți sînt ploaia și ninsoarea, în alternare dualâ, simbolică. Ei caracterizează un climat liric depresiv, a cărui sorginte nu se află în conflictul cu natura. Este la mijloc deci o opțiune, în limitele căreia poetul se integrează ferm în natură, subordonînd-o.

Dar poetul se proiectează și asupra societății și aici gestul de contopire, premergător reîntoarcerii, este, într-adevăr, lovit de imposibilitate. În lirica bacoviană, insul apare nu numai însingurat, ci fatal singur, fantomatic, dizlocat. Aici, unei structuri fragile îi răspunde o lume rău așezată, o societate ostilă, distrugătoare. Și, în acest punct, lirica lui Bacovia apare în toată complicația ei, pe care n-o simplifică aspectul formal al verbului despuiat, linearitatea discursului sau mecanismele elementare pe care le propune artistul: „Apoi cu pași de-o nostimă măsură/

Prin întuneric bîjbîiesc prin casă,/ Şi cad, recad, şi nu mai tac din gură" (*Sonet.* **Plumb**). De această dată, eroul liric se distanţează, se deghizează, îşi edifică statuia ftizică sau etilică, pe care va trebui să i-o acceptăm. Jocul de măşti constituie tocmai reacţia artistului de a se relua în posesiune, fără a se mai fi dăruit. O dualitate fără comuniune, antagonică. Deschis în faţa naturii, insul bacovian se apără de societate, mascîndu-se. În această postură, similitudinile dintre viaţa poetului şi opera sa apar nesemnificative. În mod evident, poetul şi-a creat un personaj liric, menit să-l reprezinte pe cel real, retras în sine. Iar gestica acestui personaj este absurdă, pe măsura lumii capitaliste, care întîrzia să se prăbuşească, de-a lungul unei existenţe. Absurdă şi rea, lumea care-l respinge pe poet nu poate fi frumoasă. Natura însăşi se întoarce împotrivă-i, sortindu-i o toamnă dezolată şi o iarnă perenă, ploi nesfîrşite şi ninsori devastatoare. Gestul absurd este, bineînţeles, o atitudine şi o ipostază : eroul vulnerat renaşte din poezie în poezie, cu un lamento sporit, ca să piară din nou, într-un act de tipic exorcism poetic. Într-un univers lipsit de zestrea lui majoră, însăşi notaţia se face atît de eliptic, încît frizează, la rîndul ei, absurdul : „Tîrziu, şi ninge, noaptea se lasă / Sînt singur acum . . ./ Iată oraşul, nimeni pe drum —/ Pace, nimic, am ajuns acasă !" (*De iarnă*, **Comedii în fond**). Şi, tot astfel, absurdul apare neliniştitor, apăsător, în ciuda notaţiei neutrale. „Şi nimeni nu ştie ce-i asta/ M-afund într-o crîşmă să scriu, / Sau rîd şi pornesc înspre casă,/ Şi-acolo mă-nchid ca-n sicriu" (*Spre toamnă.* **Plumb**). Într-o asemenea ambianţă, chiar versul sincer, direct, dobîndeşte un aer echivoc : „Pe seară, la geamuri, un nour violet şi de aramă,/ Pe drum l-aceeaşi oră se tîrîie un lanţ de fier,/ Şi coincidenţe aranjate pe-o tristă gamă — /Azi iar mi-i frică . . . şi cred, şi sper . . ." (*Amurg.* **Cu voi**).

Mai adesea, versul este ambiguu, înşelător : „Şi în somn, pe banca veche, cugetări se contrazic" (*Nocturnă.* **Scîntei galbene**). Prozaismul, iniţial deliberat, marchează o atitudine : „Apoi va avea loc un bal,/ Sau o serbare de spiritism, / Atîtea sînt de făcut . . ." (*De iarnă*, **Scîntei galbene**). Interferenţele între personajul liric şi cel real, indicînd o tendinţă regresivă, perturbă convenţia lirică, degradînd-o. Confundîndu-se cu personajul liric, cel real îi retrage acestuia suportul, nimicind actul de proiectare. Dintr-o „pantomimă a eului", arta lui Bacovia se transformă în notaţie pură, apoetică.

Personajului liric îi era admisă o singură cale de exteriorizare, care se poate rezuma în dualitatea rîs-plîns. De plîns intern, Bacovia vorbeşte o singură dată, în *Vobiscum.* În *Epitaf*, dualitatea rîs-plîns apare ca un manifest : „Aici sînt eu / Un solitar, / Ce-a rîs amar / Şi-a plîns mereu". Personajul liric rîde sardonic, satanic sau hîd, niciodată vesel : „Tovarăş mi-i rîsul hidos, şi cu umbra / Ce sperie cîinii pribegi prin canale ; / Sub tristele becuri cu razele pale, / Tovarăş mi-i rîsul hidos şi cu umbra" (*Pălind.* **Plumb**). Sau : „Eu stau şi mă duc, şi mă-ntorc / Şi-amanţii profund mă-ntristează — / Îmi vine să rîd fără sens / Şi-i frig, şi burează" (*Nervi de toamnă.* **Plumb**). Eroul liric plînge : „Plîngeam şi rătăceam pe stradă / În noaptea vastă şi senină ; / Şi-atît de goală era strada — /De-amanţi grădina era plină" (*Fanfară.* **Scîntei galbene**). Foarte arareori insul apare multiplicat, între semeni de suferinţă : „Barbàr, cînta femeea-

aceea / Şi-n jur era aşa răscoală . . . / Şi nici nu ne-am mai dus acasă / Şi-am plîns cu frunţile pe masă / Iar peste noi în sala goală, / Barbàr, cînta femeea-aceea . . .” (*Seară tristă.* **Plumb**). În fine, rîsul şi plînsul se suprapun, polifonic, într-un efect total: „Pustiu adînc . . . şi-ncepe a-nnopta, / Şi-aud gemînd amorul meu defunct, / Ascult atent privind un singur punct / Şi gem şi plîng şi rîd în hî, în ha . . .” (*Amurg de toamnă.* **Plumb**). Aidoma, într-o poezie rămasă în ciornă, întîlnim aceleaşi sonuri: „Ah, oh, vai, ho-hu; / Şi eu am fost pe pămînt / Plîngeam şi eu în vînt / Ah unde eşti tu!”. Psihologic vorbind, Bacovia numeşte cu precizie succesiunea aceasta de rîs cu plîns, expresie a hipersensibilităţii, nervi: *Nervi de primăvară*, *Nervi de toamnă.* La eroul liric, dualitatea rîs-plîns devine atitudine în faţa vieţii, manifest: „O, simţirile-mi toate se enervau fantastic, / Dar în lugubrul sălii pufneau în rîs sarcastic / Şi Poe, şi Baudelaire, şi Rollinat” (*Finis*, **Plumb**).

Privit ca o consecinţă a absurdului existenţei, rîsul apare ca un fenomen mai grav decît plînsul: „De aceea, / Cu un zîmbet rău, / Privesc această noapte” (*Pe deal.* **Plumb**). Comparativ, plînsului îi corespunde ploaia, în acest cod ermetic, iar rîsului zăpada cutropitoare care curmă viaţa. Programatic vorbind, plînsul apare mult mai frecvent şi mai răspîndit. În poeziile lui Bacovia plîng fecioarele părăsite, răcnind, plîng învinşii singuratici, plînge firea de toamnă, într-un lamento universal, simfonic: „Copacii, pe stradă, oftează; / E tuse, e plînset, e gol . . . / Şi-i frig, şi burează” (*Nervi de toamnă.* **Plumb**). Într-o imagine de neuitat, plînsul este investit cu splendoare: „Havuzul din dosul palatului mort / Mai aruncă, mai plouă, mai plînge —/ Şi stropii căzînd, în amurg, iau culori:/ De sineală, de aur, de sînge” (*Amurg antic.* **Plumb**). În aceeaşi poezie, plînsul pare a căpăta valori magice: „Uitate, statuele albe privesc, / Albe visînd cu-un aer ce plînge / Şi lasă amurgul pe ele culori: / De sineală, de aur, de sînge”. Efectul magnific, dar crepuscular, al havuzului se transformă într-o adevărată artă poetică.

Aflător în posesia unui instrument de manifestare atît de riguros cum e cel cuprins în dualitatea rîs-plîns, eroul liric bacovian disprețuieşte instrumentul comun de exprimare al insului fizic: vorbirea. Eroul său liric nu poate vorbi decît fără sens, asemeni urmaşilor bekettieni sau ionescieni, de astăzi. Ca orientare, dualitatea rîs-plîns corespunde dualităţii înainte-înapoi, care se şi întîlneşte, de altfel, într-un vers bacovian („Adio, visul se ascunde . . . / Înainte? Înapoi? Oriunde . . .”). Pusă în acţiune, dualitatea se anulează. Astfel, o altă ipostază dualã, cea pe care o propun culorile alb-negru, produce, în mişcare, cenuşiul. O dualitate mai rară în lirica poetului Bacovia, dar tot din domeniul limbajului culorilor, aceea a spectrului violet-galben produce, de asemenea, un ton vînăt. Nu alta este rezultanta dualităţii rîs-plîns, plînsul înfăţişînd viaţa şi rîsul moartea. Între aceşti poli cu neputinţă de conjugat se naşte un cîmp vînăt, un domeniu în care personajul viază fantomatic. Acelaşi este şi cîmpul pe care se mişcă eroul liric al lui Constant Tonegaru, urmaşul cel mai recent al lui Bacovia şi, poate, cel mai exemplar.

Prea elementar spre a se dedubla, şi prea puţin romantic, eroul bacovian are suficientă materialitate spre a se orienta tropic spre cei doi poli ai unei dualităţi şi aceasta este însăşi drama sa. Sortit să existe fără a trăi propriu-zis, asemeni unui lucru care ar dobîndi conştiinţă, personajul

cunoaşte o zguduitoare tragedie. Presupunem că atunci cînd afirma teza conştiinţei de sine a materiei la Bacovia, criticul Pompiliu Constantinescu se referea, în ultimă instanţă, la acest aspect al poeziei bardului băcăuan, care îngreunează considerabil cercetarea laturii sociale a respectivei lirici. Aplicată unui erou mascat, care mimează existenţa, analiza se vede silită a diagnostica un autor rafinat şi lucid, acolo unde identificase creatorul elementar, supus unor tropisme neaşteptat de norocoase. La fel de inoperant, elementul biografic nu luminează comportamentul ceremonial şi lacunar al eroului liric. Confuzia de planuri este evidentă şi se înscrie în cercul vicios al unei erori de anvergură. Bacovia, scriitorul lucid şi revoltat, sortit însă unui declin fizic şi intelectual treptat şi iremediabil, a generat de timpuriu un erou liric complementar, dual, a cărui singură prezenţă emite dublul protest existenţial şi social, prin care poetul se salvează în faţa eternităţii. Astfel că, peste orice criteriu de gust, şcoală, semnificaţii, o emoţie fără margini pune stăpînire pe cititor, ştergînd urmele tiparelor care au generat-o; intenţia ultimă a scriitorului rămîne ascunsă şi este de presupus că îi rămînea în parte necunoscută, fenomen tipic actului de creaţie, mai cu seamă în lirică.

Paradoxul unei poezii monocorde — săracă în expresie şi gest pînă la a se încadra aproape perfect în dualităţile pe care le-am schiţat, repetitivă ca tematică, dar şi stilistic, încă mai elementară în privinţa tehnicii şi totuşi bogată pînă la baroc şi exces, oferind mereu galerii noi şi surpînd galeriile criticilor — rămîne desigur deschis. Calea separării chirurgicale a autorului de eroul său liric, aspră şi forţată, ca toate ipotezele de lucru, dar necesară travaliului ştiinţific, elimină unele trăsături, eventual neesenţiale, spre a limpezi conceptele. Aspectele sociale ale poeziei lui George Bacovia, doar presărate în lirica sa majoră, dobîndesc pe această cale un fond permanent, stabil.

IMAGINE ȘI MATERIE ÎN POETICA BACOVIANĂ

ADRIANA MITESCU

Considerată în timp, poezia lui George Bacovia înregistrează perioade de înaltă frecvență, pînă la transformarea ei într-un adevărat cult, urmînd ca după aceea—printr-o saturare psihologică și estetică—să dispară într-o deplină uitare, atunci cînd nu avea afinități aperceptive cu epoca.

Semantica bacoviană ne trimite spre un conținut adjectival care anticipează, rezumă și reprezintă emblematic complexul unei experiențe psihologice și intelectuale ce traversează spasmodic arta dintre cele două războaie mondiale și continuă pe o anumită latură și după ultimul mare război. *Bacovia* și *bacovian* sînt adjective cromatice sau melodice ce caracterizează un psindrom psihologic fie al poetului, fie al cititorului care e invadat, e pătruns, e contaminat prin atributul acestei lumi. Oricine citește pe Bacovia este psihologizat, suferă, printr-un ciudat proces de osmoză a simțurilor, aceeași experiență a poetului și anume o fatală însingurare și eroziune interioară, o dezarticulare a psihicului pînă la aneantizare și mineralizare. Există în această poezie o presimțire a prăbușirii, a surpării interne, de unde anxietatea spațiului închis și pustiu. Trăirea unui asemenea registru psihologic face din Bacovia conștiința poetică premergătoare existențialismului, ante și postbelic, cu tot valul otrăvitor al angoasei și derutei, cu labirintul metafizic al demiterii rațiunii, cu paroxismul disperării și dezordinea organicului. Impulsionat intelectualmente de Poe, Baudelaire, Verlaine, Rollinat, de poezia simbolistă și macabră, cu inflexiuni decorative din estetica poeților blestemați, Bacovia descoperă și experimentează singur pentru sine, și unic pentru literatura noastră (fără a i se fi găsit pînă azi un exemplu similar în poezia universală a timpului), premisele însingurării umane, tocirii simțurilor și dispariției belșugului vieții interioare. Eroul bacovian rigid, e lipsit de dimensiunea profunzimii psihologice, simțurile lui înegistrează numai contraste violente alb-negru și stridențe acustice : („Departe, pe cîmp, / Cad corbii, domol ; / Și răgete lungi / Pornesc din ocol" — *Pastel* ; „Barbar cînta femeea-aceea, / Și-n jur era așa răscoală. . . / Și-n zgomot monstru de țimbale" — *Seară tristă* ; „Femei răcneau beția-falsă" — *Era tîrziu* ;

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 213–218, BUCUREȘTI, 1972

„E toamnă . . . metalic s-aud / Gorniștii, în fund, la cazarmă" — *Toamna*), niciodată nuanțe. Face gesturi mașinale și distrate, e absent, cunoscînd degradări animalice : foamea, frigul („Și-n curentul unui gang aținesc, plin de ploaie" — *Nocturnă*) și dezesperanta simplificare a datelor senzoriale și intelectuale pînă la mutism și incoerență. Acest document psihologic și estetic breviat de Bacovia încă dinainte de 1916 are valoarea celei mai autentice descoperiri, fiecare nouă lectură a acestui poet asociindu-i noi galaxii literare. Se întîmplă un lucru foarte ciudat. George Bacovia sacrificîndu-se pe sine, îngropîndu-se în operă, nu poate fi citit *par lui même*, pentru că ar fi sărăcit, iar metodic am bate pasul pe loc. Trebuie citit întotdeauna *par moi-même*, astfel încît propria experiență intelectuală și psihologică a unei noi lecturi, experiență adusă la unison cu cea a poetului, să-i aducă împliniri succesive. Poezia bacoviană e un leit-motiv de o monotonie genială, care realizează la fiecare nouă lectură integrală asociații nebănuite, atrase de materialitatea fundamentală a imaginației poetice. Aproape incredibil, complexul liric al eroului bacovian atrage în minte herțele lui Fundoianu, deruta halucinantă a lui Blecher, tristețea și însingurarea mecanismelor lui Urmuz, bîlbîiala dezarticulată a profetului din *Scaunele* lui Ionescu, greața și spaima omului *sans moi*. George Bacovia presimte psihic acea vîrstă a civilizației populată de „omul concret", de *l'Homme unidimensionel*.

Oricine cercetează chiar și la suprafață uneltele poetice bacoviene poate observa sărăcia acestora, vocabularul restrîns, reluarea în combinații apropiate a acelorași imagini, în sfîrșit, neglijențe ce țin de tehnica versului, rime banale sau nerespectate, ritm defectuos. Bacovia nu e un meșteșugar meticulos, sau un șlefuitor lexical, cum ne-a obișnuit Tudor Arghezi, de pildă. Mai mult, neglijența poetului stăruie și asupra propriei opere — a adunării ei în volumul inițial și a tipăririi celor următoare. Vladimir Streinu remarca această ciudățenie, dacă nu chiar anomalie, de care se făcea vinovat poetul : „Are acest poet specialitatea supărătoare a celei mai desăvîrșite nepăsări față de volumele sale". Constatîndu-se sărăcia vocabularului și neatențiile formale s-a făcut observația comună privind rolul obsesiei verbale și al ritmului de melopee. Dar prezența imaginilor obsesive pentru poet sînt o dovadă a viabilității lor, faptul că nu sînt niște jocuri formale, fiind perfect adaptate materiei ce revine mai frecvent în poezie. Imaginile bacoviene au o materialitate a lor, care le impune reguli proprii, alcătuind o poetică distinctă și un sistem de fidelități lirice în interiorul universului poetic. Se știe că în filozofia antică temperamentele filozofice erau puse în legătură cu cele patru elemente fundamentale și anume temperamentul coleric, melancolic, flegmatic, sanguin era caracterizat de foc, pămînt, apă și aer. Această determinare psihanalitică materialistă, reluată într-un mod foarte general de psihologia emoțiilor estetice și de cercetarea psihologică a imaginilor estetice (așa cum a fost practicată de Gaston Bachelard în faimoasele sale cărți : *L'air et les songes*, *La Terre et la Rêverie de la Volonté*, *La Terre et les Rêveries du Repos*, *la Psychanalyse du feu*, *L'eau et les rêves*, *La poétique de l'espace etc.*) oferă interesante intuiții privind corespondența dintre imagine și sentimentul uman. Viața universului și viața individuală sînt încleștate într-o imagine substanțială, profundă și unică. Documentul poetic bacovian se pretează unui asemenea sondaj în ceea ce privește

valoarea ambivalentă a imaginii poetice care leagă direct materia de psihologic, fără inutile jocuri de idei. *Plumb* este unul din cele mai rare volume de versuri care oferă un mare avantaj pentru cercetătorii variabilităţii şi mobilităţii imaginii, şi anume acela de a fi compus într-o impecabilă unitate a imaginii poetice. Am spus că una din constantele complexului psihologic bacovian este presimţirea eroziunii, a prăbuşirii, a căderii în delir, a surpării agonice. Elementul care materializează cel mai bine acest sentiment este apa. Apa, care curge mereu, apa care cade mereu, apa care se inflitrează, apa care descompune, apa care moare, suferinţa disperată şi infinită a apei care deschide goluri în materie. Alegerea imaginilor apei va acţiona asupra oricui în numele acelei fundamentale cauzalităţi materiale a psihicului, astfel încît trăim ontologic orice detaliu din viaţa apei şi a pămîntului. Imaginaţia melancoliei şi a morţii găseşte în elementul acvatic imaginea materială cea mai puternică şi cea mai bine adaptată. Poezia lui Mihai Eminescu, a lui Lucian Blaga şi Ion Vinea din literatura noastră sau poezia lui E. A. Poe, Lamartine, Rilke, Hölderlin, din literatura universală, iată numai cîteva exemple de universuri psihice care se încorporează imaginaţiei acvatice. Cîntînd cu persistenţă ploaia şi toamna ca simboluri psihologice esenţiale, Bacovia impregnează în orice lector impresii personale asupra curgerii şi trecerii umane, realizează acele momente de *mister familiar*. Aici stă şi marea descoperire a poetului, în semnificaţia organică şi psihologică a anumitor imagini poetice. În aşa fel, încît aceste imagini nu rămîn simple accidente, sau fugitive improvizaţii poetice, ci se ordonează unitar, chemîndu-se unele pe altele, la un moment dat desprinzîndu-se un principiu care zideşte în bloc imaginea bacoviană. Asta se vede şi din compararea sintaxei imaginii poetice din *Lacustră*, cu o variantă a acesteia. Astfel devine evidentă legătura subterană a imaginilor, mişcarea lor naturală de coeziune. Schimbările pe care poetul le operează ilustrează încadrarea lucidă în structura sa poetică, sub presiunea acelui sistem de fidelităţi ale imaginii. Astfel, pentru a se marca de la primul cuvînt haloul sumbru al *Lacustrei*, versul iniţial „De săptămîni aud plouînd" a fost înlocuit cu „De atîtea nopţi aud plouînd", izbindu-ne direct monotonia funebră a ploii. Versul următor, de o banalitate conversativă, cu toată psihologizarea lui, prin existenţa punctelor de suspensie, „Şi noaptea tot aud curgînd . . ." îşi face apariţia celebrul vers „Aud materia plîngînd". Asociat în timpul din urmă versului eminescian„ . . . şi plînge Demiurgos", el nu poate fi interpretat din perspectiva structurii poetice eminesciene, pentru că l-am denatura. Nu e vorba la Bacovia de plîngerea metafazică a spiritului creator cuprins şi el de tristeţea schopenhaueriană a trecerii, ci de intimitatea organicului pătruns de apă şi măcinat într-un neant greu, apăsător. Această materializare a neantului încărcat de suferinţă fizică umană este specific bacoviană, prezentă şi în alte poezii. Altminteri versul ar fi un accident, înstrăinîndu-l de propria lui matcă.

În faţa acestui decor, schema comunicării lirice bacoviene cere fixarea poziţiei poetului, care e de obicei pradă prăpădului natural al ploii de afară. Singurătatea lui e absolută şi versul al treilea „Şi nu ştiu cum mă duce un gînd" e înlocuit firesc de „Sînt singur şi mă duce un gînd". Împovărarea materiei de lacrimi, infiltrarea dureroasă şi maladivă a apei naşte acea stare de anxietate, însoţită de pierderea noţiunilor

curente ale timpului şi ale simţurilor vizuale şi auditive. Izolarea poetului cască hăuri în materie şi în memoria ei. Versul mai puţin expresiv „Sînt mii de ani de atunci şi totuşi" e returnat într-o altă celebră expresie bacoviană, „Un gol istoric se întinde". Strofa finală refăcută complet elimină tonul de anecdotică, de notaţie reportericească, în favoarea unei monotonii sumbre, cu o psihologie răvăşită. Să se compare variantele :

„Şi-aşa trec nopţile plouînd ;
Şi pînă-n zori aud curgînd . . .
Şi nu ştiu cum mă duce-un gînd
Spre locuinţele lacustre."

şi

„De-atîtea nopţi aud plouînd
Tot tresărind, tot aşteptînd . . .
Sînt singur şi mă duce-un gînd
Spre locuinţele lacustre".

Reluarea în final a primei strofe, cu excepţia versului al doilea, „Tot tresărind, tot aşteptînd", produce o nouă derută psihologică în emoţia cititorului, care deja anticipa „Aud materia plîngînd". Singurătatea, neliniştea, o neînţeleasă stare de aşteptare, de spaimă ce precede putreziri şi prăbuşiri interioare, iată registrul emotiv al *Lacustrei*, poezia antologică a universului bacovian.

Poetica bacoviană e afirmarea constantă a unui dublu poetic şi anume a acelei ambivalenţe psihologice a imaginii. Ploaia lui Bacovia este o fiinţă, are corp : („Şi în toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus" — *Nervi de toamnă*), un suflet : („E toamnă, e foşnet, e somn. . ./ Copacii pe stradă oftează ; / e tuse, e plînset, e gol . . ./ şi-i frig şi burează" — *Nervi de toamnă*), şi o voce : („Ţîrîie ploaia / Nu-i nimeni pe drum" — *Pastel*), ceea ce are ca efect liric valorizarea realităţii morale şi estetice a elementului. Un alt exemplu al valorizării etice a apei sub aspectul ideii de puritate, de tinereţe, de energie şi aspiraţii nobile îl oferă *Cartea Oltului*, uriaşul poem al lui Geo Bogza, ca şi alte poezii legate de fluviu şi mare. La Bacovia însă apa oferă întotdeauna imagini materiale obiective şi nu imagini ce ascund în spatele lor idei. Contemplînd ploaia de toamnă sau ninsoarea, Bacovia contemplă curgerea şi autodistrugerea timpului. Dintre stările acvatice nu sînt alese niciodată apa proaspătă, cristalină, cu reflexe adînci, cu muzicalităţi pure, nu apare lacul deschis visător, ca un ochi contemplativ asupra lumii, nici fîntîna meditativă. Bacovia preferă apa grea şi sumbră, bolborosind întretăiat destinul dispariţiei umane şi profeţind ciudate şi funebre murmure. Ploaia rece de toamnă oferă simbolul vieţii unei naturi şi societăţi subminate organic şi făgăduită morţii. Poezia bacoviană este o singură poezie, care încheagă în fragmente o singură metaforă psihologică, şi anume metafora fundamentală a prăbuşirii materiei. Este ca şi cum poetul se retrage în sine însuşi, atent la transformările profunde survenite în substanţa fiinţei sale, similară cu substanţa universului şi sortită aceleiaşi descompuneri, urmată de o îngheţare totală.

Dar dacă metafora fundamentală a lui Blaga poate fi considerată imaginea din poezia — *Un om s-apleacă peste margine* („M-aplec peste

margine : / nu știu e-a mării / ori a bietului gînd? (. . .) Pe coate încă o dată / mă mai ridic o șchioapă de la pămînt / și ascult. / *Apă bate-n-ntru-un țărm.* / *Altceva nimic, nimic* / *nimic*" (*s. n. A.M.*), iar a lui Eminescu aceea din *Mai am un singur dor* : („Să-ți fie somnul lin / Și codrul aproape, / Să aibi un cer senin / Pe-adîncele ape / S-auzi din stînci cum cad / Izvoarele într-una / Prin negre crengi de brad / Se strecură luna / Uita-vei ca un vis / Durerea și sbucium / Auzind cu ochiu-nchis / Cîntece de bucium / Pe mare s-auzi vînt / Pe munte talanga / Deasupră-ți teiul sfînt / Să-și scuture creanga. / Spre tine toate-ntorn / Din ceruri, din unde / Spre tine glas de corn / Din codrii pătrunde / Spre tine strălucesc / Mii focuri pe dealuri / *De-al tău mormînt izbesc* / *Eternele valuri*" (*s. n. A. M.*) — *Și vei muri curînd*). La Bacovia nu mai găsim apa cu funcția ei heracliteană. Nu există aici imaginea curgerii ritmice. Ritmul e absent, în favoarea unui spasm întretăiat, a unei țîrîieli maladive, a unei rostogoliri înăbușite. Metafora fundamentală bacoviană este aceea a unirii apei cu pămîntul, pămîntul aprofundat de apă ca și cum ar fi îmbibat de lacrimi, împovărat de suferință și tristețe umană, pînă ajunge să se surpe în lugubre caverne. Așa ajunge să fie atrasă alături de apă noaptea, întunecimea. Substanța nocturnă se amestecă într-o infinitate ontologică cu apa grea. Timpul are și el corp, este greu și cade picătură cu picătură dintr-un orologiu natural. Copacii măsoară timpul, lăsîndu-și frunzele să cadă ca unități de timp, ca lacrimi, sau ca regrete, măsurînd cotidian melancolia infinită a trecerii.

În aceeași serie de imagini se încadrează și sîngele, cu o profundă rezonanță pentru un poet dotat cu o asemenea intensitate psihică. Natura bacoviană e atacată de o maladie fatală, fiind străbătută dureros și greu de un sînge maladiv : („Acum stă parcul devastat, fatal / Mîncat de cancer și ftizie, / Pătat de roșu carne vie / Acum se înșiră scene de spital" — *În parc*). E. A. Poe scria în *Aventurile lui Gordon Pym* : „Și acest cuvînt — sînge — acest cuvînt suprem, acest rege al cuvintelor, — întotdeauna atît de bogat de mister, de suferință și de teroare, — mi s-a părut atunci de trei ori mai plin de semnificație ! Această silabă vagă (*blood*), detașată de seria cuvintelor precedente care o caracterizează, o făceau distinctă, — cădea, apăsătoare, în tenebrele profunde ale închisorii mele —, în regiunile cele mai intime ale sufletului meu !" Textul poate fi citit în rezonanță bacoviană, încărcîndu-se de semnificații estetice nebănuite. Există la Bacovia o adevărată poetică a sîngelui bolnav, o poetică a dramei și a durerii, spre deosebire de valorizarea estetică a sîngelui viu din poezia lui Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu sau Nina Cassian, marcîndu-se și două vîrste ale poeziei noastre.

O altă imagine care se aliniază lanțului unitar al asociațiilor bacoviene este aceea a Ofeliei, care nu putea să lipsească dintr-un univers predominant acvatic, mai ales cînd acest nume este simbolic unei legi a imaginației și al unui complex poetic ce urcă pînă la nivel cosmic. La Bacovia numele Ofeliei e rostit aproape inconștient, fiindu-i adus pe buze de lanțul asociațiilor. Fata „înaltă despletită, albă ca de var", aproape goală și ca adormită, a cărei viață e deja viața unei moarte, aduce sub presiunea unui principiu imaginea „mi se părea Ofelia nebună". După căderea corpului care înainte de moarte se consumase în muzică, versul final „Vai de — atunci îmi pare lumea mult mai tristă,/ Viața-i

melodie funerară ... " se păstrează în aceeaşi atmosferă ofelizată, căci alunecînd lin pe ape Ofelia cînta dulce vechi cîntece. Să reţinem şi de astă dată violenţa senzaţiilor acustice bacoviene : „Şi lung gemea arcuşul acum pe strună/ Îngrozitorul marş, lugubru, funerar/ Cîntau amar, era delir/ Plîngea clavirul trist şi violina" — *Marş funebru*.

Dar dacă, aşa cum am văzut, imaginile se atrag unele pe altele, constituind acea reţea unitară a universului bacovian, această unitate o putem verifica urmărind combinaţiile binare pe care le formează apa cu pămîntul, apa cu noaptea, apa cu aerul. Ele produc imaginile turnate în bloc şi memorabile din poezia bacoviană : „E-o noapte hîdă, grea, te-neci afară" ; „Şi plouă, e moină, noroi" ; „Şi noaptea se lasă / Murdară şi goală" ; „Stau ... / Şi moina cade apă, glod ..." ; „Ce zi primitivă, de tină". Această fatală înfiltrare a apei ca un bacil al materiei îi dă aerul îmbătrînit şi putrezit : „Ziduri vechi ce stau în dărîmare", garduri bătrîne şi rupte, streşini vechi, crengi ostenite ca nişte schelete. Toate transformă lumea într-o „crîşmă umedă, murdară", într-un tîrg întunecat şi pustiu ca un cimitir (v. *Nevroză*). Anulat în viaţa interioară, poetul se află redus la gesturi elementare, ininteligibile pentru cel care nu aude vuietul vidului ce cangrenează materia biologică. : eczema feţei, ftizia ; şi materia socială : criza burgheză. Spaţial, poetul e mereu în *afară*, surprins de acea stare mortală a lumii : natură şi civilizaţie laolaltă. Refugiul la iubită e fără scăpare, cînd aceasta, contaminată, e despletită. Iată efectul acvatic al părului desfăşurat cu semnificaţie funebră. Refugiul în sine e lipsit de noimă, cînd „azi a murit chiar visul meu final". Eroul liric bacovian nu se salvează, se expune indiferent radiaţiilor morţii, care s-a lăsat grea peste fire. Suferă ca un obiect efectele dezintegrării materiale şi sociale. Ploaia de toamnă bacoviană este un neant substanţializat, tangibil, accesibil. Neantul metafizic al romanticilor era o imaginaţie ideală. Neantul bacovian e substanţial şi îmbibat de teroare. Materialitatea imaginilor amplifică gradul de sinceritate poetică, ceea ce face ca dispersarea existenţială ce bîntuie această poezie să ne pătrundă porii. Unitatea universului bacovian pe care am urmărit-o pînă acum ne trimite spre un alt aspect al cercetării imaginii şi anume, interioritatea perfect închisă a acesteia. Este o galaxie izolată, închisă şi pustie, cuprinsă de aşteptarea sugrumată a unei prăbuşiri. Această lecţie esenţială psihologică şi filozofică a poeziei bacoviene aduce în minte tristeţea de aceeaşi tonalitate a versurilor lui Paul Eluard :

J'étais comme un bateau coulant dans l'eau fermée,
Comme un mort je n'avais qu'un unique élement . . ."

Acestui spaţiu închis al poeziei, Bacovia i-a acordat, cum se vede, un regim de spaţiu simbolic, devenind o valoare estetică intrinsecă. Şi pentru că există ca domeniu autonom, universul imaginaţiei bacoviene participă la procesul comunicării, vehiculînd adevăruri poetice şi sociale în numele valorizării ca semn estetic.

INTRODUCERE ÎN CROMATICA LUI BACOVIA

EMIL MANU

Reiau o idee expusă într-un eseu mai cuprinzător dedicat poeziei simboliste și preexpresioniste românești și în mod special poetului pe care-l omagiem aici în cel mai tipic peisaj spiritual al operei sale.

Biografia lui Bacovia nu are nimic spectaculos ; un romancier n-ar putea găsi în întîmplările vieții poetului material pentru o operă epică și ar trebui să-l inventeze. În schimb, comentatorii operei se vor afla întotdeauna în fața unui original univers poetic, surprinzător prin implicații cromatice și sugestii muzicale. Cu mijloace extrem de simple și cu o biografie banală, Bacovia a creat o mare operă. El nu și-a pus geniul în viață, ci în *atmosfera* operei, descoperind pentru poeții contemporani o altă *stare* de poezie, o altă sensibilitate. Bacovia nu descoperă geometria fascinantă a unui *alt joc* poetic intelectual ca Ion Barbu, ci numai izvorul unei *alte senzații* de poezie, ca Lucian Blaga.

Poezia sa de rezistență e cuprinsă în primele două volume, *Plumb* și *Scîntei galbene*, cele mai dense ca atmosferă și cele mai simboliste ca structură. Nu sînt numai volumele unui ftizic, ale unui spirit depresiv, cum a fost caracterizat adesea, nu sînt numai comentariul unor nevroze. Bacovia extrage din Eminescu o anumită suită cromatică, un anumit filon sensibil, greu de definit, o anumită melancolie, pe care, trecînd-o prin simboliști, o oferă poeziei moderne. El duce poezia orașului, a cetății roase de ploi și macerată de cancere interioare, la un punct limită, descompunînd-o în culori și muzici elementare. Totul este fundamental și ultim, în poezia lui Bacovia dispare nuanța care-ar oferi iluzia unei armonii existențiale. Fiind o poezie de protest, poezia sa e o disecție — care cu alte mijloace artistice — îl apropie de Arghezi și de susținătorii unei estetici a urîtului. La Arghezi estetica urîtului se referea în primul rînd la *mentalitatea* cuvintelor, la Bacovia la *senzația* pe care ne-o oferă vorbele pe plan cromatic și muzical. Dacă la Arghezi se poate vorbi de existența unor „jocuri secunde" de cuvinte (potrivite), „jocurile secunde" sînt la Bacovia jocuri de senzații și de stări poetice, de culori auditive sau de sonuri în stare cromatică.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 219–222, BUCUREȘTI, 1972

Bacovia e un mare poet care creează cu un număr extrem de redus de cuvinte; nici nu-l interesează cuvintele, le repetă nu pentru muzică în sine, nu pentru culoare în sine, ci pentru obsesia ce se ascunde în sunete: „Ce tristă muzică cînta / Fanfara militară / Tîrziu în noapte la grădină./ Şi tot oraşul întrista / Fanfara militară." Pe alt plan estetic, contemporanul său V. Voiculescu e poetul care creează cu un număr impresionant de cuvinte (aici statistica poetică ar avea ceva de spus). Fără să ajungă la senzaţiile viscerale bacoviene, dramele lirice din poezia lui Voiculescu au profunzimi filozofice, dramele lui Bacovia sînt captarea unor izvoare de prepoezie, sau mai exact captarea poeziei în stare elementară: „De atîtea nopţi aud plouînd / Aud materia plîngînd . . . / Sînt singur şi mă duce-n gînd / Spre locuinţele lacustre."

Golul istoric, materia care plînge, peisajele cu corbi peste linţoliul pur al zăpezii, toamnele delirante pe plan vegetal, amurgurile violete, veşmîntele de mangal, aceasta este recuzita cu care simbolismul lui Bacovia se singularizează în epocă. Într-un unic poem (*Decembrie*) asistăm la o evadare, la o evaziune într-un peisaj horaţian. Cînd „ninge decembrie", poetul cere iubitei s-aducă jăratec; îi e dor s-audă cum trozneşte focul şi aşezat într-un fotoliu, la gura sobei, lîngă un pahar de ceai să viseze: „Mai spune s-aducă şi ceaiul, / Şi vino şi tu mai aproape — / Citeşte-mi ceva de la poluri, / Şi ningă . . . zăpada ne-ngroape."

Obsesia lecturii devine un laimotiv, ninsoarea e o simfonie în alb, iar senzaţia de cald îi oferă pentru prima dată o notă de calm stenic într-un apocalips cromatic exterior. Calm-urile lui Bacovia sînt în rest nevrotice, redînd imaginea unei lumi în faţa căreia protestează prin însingurare.

S-a scris foarte mult despre simbolul femeii care cîntă delirînd la clavir un marş funebru, într-un oraş întunecat, s-a scris despre femeia care cînta barbar în cafeneaua goală, despre madrigalurile sepulcrale ale lui Bacovia, dar nu s-a descifrat şi o zonă parnasiană la acest poet care utilizează aproape numai culorile fundamentale cromaticei: alb, negru; amurgurile bacoviene sînt direct parnasiene: *Amurg antic*, *Amurg*, *Amurg de iarnă* etc. Aceste disociaţii nu scad cu nimic originalitatea lui Bacovia. *Poemă în oglindă*, de exemplu, e minulesciană: „În salonul plin de vise, / În oglinda larg-ovală încadrată în argint, / Bate toamna / Şi grădina cangrenată, / În oglinda larg-ovală încadrată în argint, / În fotoliu, ostenită, în largi falduri de mătase, / Pe cînd cade violetul, / Tu citeşti naralizînd / O poemă decadentă, cadaveric parfumată, / Monotonă . . ." Dar spuse de Bacovia ritmurile minulesciene devin grave, îşi asociază cel puţin embrionul unui fior metafizic.

În cadrul simbolismului românesc, decorul provincial devine la Bacovia *expresie* şi nu *impresie*, devine un nou univers, alături de cel real. La ceilalţi simbolişti universul real devine şi rămâne numai impresie poetică. Din acest punct de vedere, pe plan cromatic, simbolismul lui Bacovia e — paradoxal — *expresionist* sau mai exact *preexpresionist*. La simboliştii contemporani lui poezia era o stare, o atmosferă în care se asimila universul real — dar o stare în care lumea reală se volatiliza. La Bacovia, atmosfera e o stare de poezie egală cu un nou univers sensibil elementar, disociat şi supraordinat celui real. E o nouă existenţă, e curios cum acest poet neştitut prea mult în epocă a contaminat poezia românească mai ales prin senzaţiile cromatice pe care le oferea. Comentariul cromatic

bacovian, expus printr-o artă de crochiu, utilizează numai mijloace artistice secundare, reabilitîndu-le. S-a spus că poetul poartă „blestemul unei sesibilităţi ulcerate de civilizat, căzut, spre deosebire de Baudelaire, într-un mediu provincial". Ce-ar fi fost Bacovia fără acest mediu, e greu de închipuit. La el evaziunea exotică e înlocuită cu dorinţa de a depăşi mediul provincial şi caută această depăşire visînd-o, fără să-şi etaleze visul, decît prin deducţie. Poezia acestui rafinat de sensibilitate franceză aplicată unor esenţe româneşti nu poate fi înţeleasă fără această circumscriere geografică. Dacă satul lui Goga ţine locul, simbolic vorbind, cetăţii blestemate a poeţilor flamanzi, provincia îndeplineşte la Bacovia acelaşi rol. Fără Bacovia, provincia românească n-ar fi rămas în literatură în forma aceasta condensată; Bacovia, fără să-şi dea seama, a tratat această temă la nivel continental. Aşa cum spuneam, universul cromatic al poeziei lui Bacovia se reduce la culorile fundamentale: *negru* şi *alb*; griurile sînt singura evadare specifică acestei poezii şi corespund surdinelor din muzică, în afară de pal, violet, galben ,roşu carnal. Dar contrastul predilect rămîne *negru-alb* şi-l întîlnim în *Decor* (fiind asociat de copaci, de frunze şi de pene de păsări), în *Ecou de serenadă* (pansele negre-marmoră albă), în *De iarnă* (şalul negru al unei fete vis-a-vis de imaculata ninsoare); iar în *Bucăţi de noapte* cubul e negru, catifeaua e neagră, ghitara neagră, paharele, aromele — negre, ca şi-ntr-o poezie cu acelaşi titlu: „Carbonizate flori, noian de negru . . . / sicrie negre, arse, de metal / veştmînte funerare de mangal / Negru profund, noian de negru (*Negru*).

În schimb, baletistele din *Balet* sînt de atîtea ori albe, încît refrenul creează imagine şi sugestionează. Altundeva, duhurile celor dispăruţi trec în puterea nopţii prin holde cu „roşii fanare, galbene, verzi". Explozia cromatică dă, în atracţioasa ei diversitate, alte dăţi, efecte auditive, după cum ştie să implice senzaţia odoriferă: *Verde crud, verde crud.* O poemă decadentă era „cadaveric parfumată" iar o pictură parfumată avea vibrări de violete. Cum să nu tenteze fantasticul, ceva mai departe, asociaţii ca: o candelă verde, o fată şi o pisică pal-verzi? Cînd roşul luminii, să zicem, ori roşul lacului în care ea se reflectă şi al batistei în care „tuşeşte-o fată", nu se logodeşte cu albastrul dealurilor (ca-ntr-unul din *Amurguri*) atunci el primeşte albul sau galbenul auriu: „Pluteşte un lanţ de lebede albe / Iar visul din parc în lac se răsfrînge /Amurgul pe lebede pune culori / De sineală, de aur, de sînge".

Pe plan cromatic succesiunea anotimpurilor e ceva atît de intim de nedespărţit, de caracteristic bacovian, încît aproape că nu există poem a cărui geneză să nu poată fi stabilită în timp, în urma unei lecturi auditive. Şi totuşi Bacovia are materialitate, e operant, concret ca o apă, ca o ninsoare.

Fără a fi ceea ce se cheamă un pastelist, poezia lui e atît de decorativă, de picturală chiar, încît am îndrăzni să afirmăm că mai degrabă aflăm pictori exagerat poetizaţi la noi, decît să putem descoperi un alt poet mai pictural, în sensul că utilizează în poezie materialitatea cromatică, tehnicile desenului dus la descompunerea maximă, şi nu pitorescul, cantabilul pictural, acel „bel canto" al graficei impresioniste.

Şi în poezia altora întîlnim tablouri tipic bacoviene, ca atmosferă şi recuzită, ori naturi moarte şi *Plumb*-uri găsim la destui, fiindcă destui au gustat cu antene identice cenuşiul, umiditatea, izolările, noaptea, frigul şi provincia. Dar nu găsim fiorul, sfîrşirea lui Bacovia, nu găsim un

alt univers cromatic și muzical, alături de cel real. Bacovia, fără să știe, a prefigurat un expresionism în genul lui Trake, pe care nu-l citise.

Complicările estetice ale lui Bacovia țin de audiția colorată, teorie la modă pe la sfîrșitul secolului trecut și reluată la noi, puțini o știu, de dr. Gh. Marinescu în două mari studii publicate în revista *Muzică și poezie* din 1938, revistă la care a colaborat și Bacovia.

Poetul a despuiat cuvintele, culorile, sonurile, dar, chiar dacă a luat sugestii din Baudelaire, din Laforgue, din Rodenbach, univesul rezultat este al lui. Sugestia muzicii — implicație simbolistă — îl așază dincolo de simbolism, picturalul elementarizat îl rupe de parnasieni, prin deducție este un *expresionist*, dar nu gustă goticul. Prin sensibilitate cromatică, Bacovia rezumă prin anticipație poezia de azi.

MASCA POETICĂ A LUI GEORGE BACOVIA

MIHAI VORNICU

Despe Bacovia, Lovinescu a prins o metaforă critică de antologie : lirica acestuia „e expresia celei mai elementare stări sufleteşti, e poezia sinesteziei imobile, ce nu se intelectualizează, nu se spiritualizează, nu se raţionalizează, sinestezie profund animalică, *secreţiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede*" (*s. n. M. V.*). Poetul vasăzică „secretă" poezia ; principiul estetic stă în descendenţă platoniciană. Însă elementar, adică ingenuu, poate fi Homer ; Vergiliu e obligat să-l cunoască pe acesta, definindu-şi individualitatea prin diferenţiere — unicul argument al existenţei poetice : Vergiliu se autosituează în istoria literară, fie şi imitînd. Cu aceasta, arta devine un Ianus bifrontal, creaţia însumînd inefabil ingeniul demiurg şi cultura umană. Altfel spus, dacă criticul „trebuie să rateze cît mai multe genuri", nu mai puţin poetul, cum alt Manole, piere în operă — spre soliditatea faţă cu timpul a zidirii — un critic. Structural, arta îşi este propriul domeniu de referinţă, şi deci criteriu valoric, diacronia fiind implicată voluntar în creaţie : opera de artă e un act funcţional polemic. Estetica modernă, fundînd teoretic autonomia — *id est* specificitatea — artei ca formă rituală de comunicare a dimensiunii cosmice, a efrenat nevoia de originalitate, care impune exploziv evoluţia artei erei post-simboliste (de unde divorţul, accelerat şi irecuperabil, între profesionistul creator şi public). Poetul poate fi candid, poezia e obligatoriu perversă.

Încît un Bacovia inconştient liric nu e de conceput. Esenţial, el este un citadin bîntuit de sentimentul sfîrşitului unui ciclu vital :

> Plîngea caterinca-fanfară
> O arie tristă, uitată ...
> Şi stam împietrit ... şi de veacuri,
> Cetatea părea blestemată
>
> *(Panoramă)*

sau :

„Spuneau că mîine vor pleca pentru totdeauna şi că veacul nostru s-a sfîrşit" *(Cubul negru)*.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 223–227, BUCUREŞTI, 1972

Universul agonizează spectaculos și imens :

Veșnicie,
Enervare...
Din fanfare funerare
Toamna sună, agonie...
Vînt de gheață s-a pornit,
Iar sub crengile schelete, —
Hohot de smintit
(Oh, amurguri)

Orașul estival e un cimitir dantesc, în care morții și vii — cadavre latente — se dezagregă pestilențial :

Sînt cîțiva morți în oraș iubito, /. . ./
Pe catafalc, de căldură-n oraș,
Încet, cadavrele se descompun.
Cei vii se mișcă și ei descompuși,
Cu lutul de căldură asudat ;
E miros de cadavre, iubito
(Cuptor)

Descompunerea umană invadează paroxistic parcul — natură artificializată :

Acum stă parcul devastat, fatal,
Mîncat de cancer și ftizie,
Pătat de roșu carne-vie —
Acum, se-nșiră scene de spital
(În parc)

(Verlaine alegoriza doar apusul grațios al veacului galant idilic, compunînd o pînză à la Watteau, cu parc-decor după furtună :

Le vent de l'autre nuit a jeté bas l'amour
Qui dans le coin le plus mystérieux du parc,
Souriait en bandant malignement son arc.)

Lumea reală e ipostaza pre-mortuară a materiei : la clavirul ce „pare catafalc", iubita, ea însăși cu „fața de mort" (sugestie baudelairiană), cîntă trist, gemînd, „îngrozitorul marș lugubru, funerar". Moartea universală are grandoare statică, ceremonioasă :

Dormeau adînc sicriele de plumb,
Și flori de plumb și funerar veșmînt —
Stam singur în cavou ... și era vînt...
Și scîrțîiau coroanele de plumb
(Plumb)

Viziunea apocaliptică imaginează diluviul :

De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd ... ,

care, deschizînd infinitul, confundă finalul și începutul, în vidul temporal :

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atîta ploaie
Piloții grei se prăbușesc

(Lacustră)

În altă parte:

„Și vrerea noastră era un vaiet peste valurile grele și pustii — un ecou al ultimilor oameni sub nouri de plumb îngălbenit. Depărtările profilau o civilizație dărîmată, pămîntul aștepta un nou transformism și eram ultimii oameni peste aceste valuri" *(Valuri)*.

Bacovia, singurul poet român al preistoriei, are sensul primordialității acvatice. (Călinescu împinge arheologia biologică în regnul mineral:

Rozina, ai mulți strămoși,
Prin unghii tu ești rudă
Cu munții cei stîncoși.)

Deținînd, vasăzică, un adevăr suprem insuportabil de care nu se poate elibera prin expresie (iată estetica non-catharsisului; Bacovia este inconștient anti-aristotelic):

Eu trebuie să beau, să uit ceea ce nu știe nimeni,
Ascuns în pivnița adîncă, fără a spune un cuvînt,

poetul ia masca teribilistă — poză iconoclastă extrasă din simbolismul „decadent" și romantismul satanic. În haine negre, el rătăcește solitar și mizantrop prin palate vechi, cu proprietari absenți, sau, dimpotrivă, „se adîncește-n cartiere democrate", valsează în decor funerar, bea ceai și vin, se droghează în ordinea spirituală, regizînd „paradisuri artificiale" și scene de sabat. Iubitei îi plac parfumurile și pudra, concertează monoton și isteric la clavirul muribund, în salonul silențios ca un cavou, în vreme ce poetul, ftizic alcoolizat, se prăbușește pe covoare parfumate, printre oglinzi; prostituată ori domnișoară, ea este eterică, maladivă. Semănătoriștii, mai toți de origine rurală, sînt seduși de aspectul sănătos la modul georgic al feminității:

„Doamna Roxana Ceaur părea, în fața mea, o fată mare de la țară, rumenă și mlădie ca un bujor, puțin sfioasă, îngîndurată și cumpănită de treburile casnice care nu-i permit să se dezechilibreze, franc surîzătoare, firească și bună, fără nici un artificiu de sulimeneală, îmbrăcată în port de musceleancă" (Galaction, *Roxana*).

Ideal vorbind, sănătatea fizică garantează puritatea morală; un țăran autentic însă — Creangă, de pildă — apreciază femeia pragmatic, în măsura în care se face utilă gospodăriei, și tot așa orientalul, care, inconștient clasic, acceptă numai criteriul erotic — din Caragiale s-ar înțelege că dragostea e doar venustică, obișnuit în cvasi-matrimoniu triunghiular. Iubirea ca modalitate de contact cu absolutul e atitudinea romanticului. Modernismul baroc cultivă un ideal feminin rafinat de civilizație pînă la perversități maladive și erudiție specifică (*Ars amandi*), ori, dimpotrivă, decorativ bucolic (*Aminta*, ca și *Daphnis și Chloe*, e opera unui poet urban). Ceremonia erotică arată deci un Bacovia citadin, tentat de sacrilegiu și apostazie spectaculoasă:

...Şi delirînd, cînd corul curge /.../
Ei vor o noapte de orgie
Pe canapeaua din altar...

(În altar)

Precedentul livresc stimulează ţinuta damnatului :

Trec corbii — ah, „Corbii"
Poetului Tradem

(Amurg)

sau :

Dar în lugubrul sălii pufneau în ris sarcastic
Şi Poe, şi Baudelaire, şi Rollinat

(Finis)

sau :

Ca Edgar Poe, mă reîntorc spre casă,
Ori ca Verlaine, topit de băutură —

(Sonet)

Teoretizîndu-şi un soi de instrumentalism cromatic, poetul exersează, în tehnică impresionistă, pete de culoare, uneori cu contur fin şi diafan :

Verde crud, verde crud...
Mugur alb, şi roz şi pur, /.../
Vis de-albastru şi azur

(Note de primăvară)

sau :

Orchestra începu cu-o indignare graţioasă.
Salonul alb visa cu roze albe —
Un vals de voaluri albe ...

(Alb)

sau :

Amurg de toamnă violet ...
Doi plopi, în fund, apar în siluete
— Apostoli în odăjdii violete, —
Oraşul tot e violet

(Amurg violet)

Proza e a unui diletant avid de rafinament ; *Cubul negru*, cu desfăşurare misterios satanică, anticipează atmosfera *Crailor de Curtea Veche*, dar fără cult medieval şi voluptăţi balcanice : „Figurile noastre erau palide şi tăcute, iar peste noi plutea dezgustul unui veac" ; Bacovia ratează un Mateiu Caragiale *avant la lettre*. Marx ilustrează polul febril energic al apocalipsului, echivalat cu „rîsul sarcastic" al lui „Poe şi Baudelaire şi Rollinat" :

„Şi ea luă ghitara neagră şi începu, cu o voce stinsă, poema corbului din Edgar Poe[. . .] Noi beam în cubul negru, în fumul ţigărilor, ce

ne învăluia, iar lampionul arăta sfîrșitul unui veac. [. . .] Deodată lumina fu stinsă, și umbra lui Karl Marx apăru în noaptea cubului negru cu ajutorul unei lanterne" (*Cubul negru*).

Fără masca demonismului hieratic, Bacovia horațianizează în felul lui Alecsandri, cultivînd voluptăți de interior și spectacolul hibernal *extra muros* :

Te uită cum ninge decembre,
Spre geamuri, iubito, privește —
Mai spune s-aducă jăratec
Și focul s-aud cum trosnește,
Și mînă fotoliul spre sobă,
La horn să ascult vijelia /.../
Mai spune să-aducă și ceaiul,
Și vino și tu mai aproape

(Decembre)

Cum se vede, Bacovia construiește o *urbs* de mit, în fond tot atît de metafizică ca și *satul* lui Blaga, pe care o așază în spațiul și timpul unui Bacău cu geografie fabuloasă :

Prin codrii Bacăului
Vijiie vîntul
Și-ntunecă lumea
Un cer ca pămîntul —
Și codru pe codru,
Se umple de clocot,
Iar toamna în hohot
Le cîntă prohodul ...

(Furtună)

★

George Vasiliu, ipostază civică, supraviețuiește biologic poetului Bacovia, cum Dan Barbilian lui Ion Barbu. Însă acesta se sinucide lucid ca poet, fiindcă a epuizat resursele unui limbaj — *poezia*, mutîndu-se într-o expresie mai pură, pitagoreică — *numărul*; dimpotrivă, Bacovia a consumat deschiderea senzitivă și intelectuală a unui personaj poetic : ca într-un bal mascat absurd din Saint-Simon, el a purtat masca caricată a propriului său chip. Arhetipal, Bacovia și Ion Barbu stau spate în spate, întrupînd bipolar *Poezia*, cum bustul grecesc cu zeități complementare, îngemănate dorsal.

SATANISMUL BACOVIAN

MIRCEA ANGHELESCU

La o primă vedere s-ar părea că versurile lui Bacovia, mai ales cele din primul volum, se înscriu în tradiţia simbolismului nostru binecunoscut, cu aceleaşi clişee (palatul mort, statui albe, parcul părăsit, fanfare funerare, „iubita cîntă la clavir", „flaşneta cîntă cavernos"), aceleaşi culori pline de semnificaţii mistice („De sineală, de aur, de sînge") ca la simboliştii „reprezentativi"[1], şi chiar cu aceleaşi poze stridente în care asistăm la adevărate ritualuri iniţiatice, venite prin filiera Jules Laforgue :

„Un larg şi gol salon vedeam prin draperii,
Iar la clavir o brună despletită
Cînta purtînd o mantie cernită,
Şi trist cînta, gemînd, între făclii".

(Marş funebru)

Însă recuzita obişnuită a simbolismului ocupă un loc puţin important în poezia lui Bacovia, dominată de obsesii, psihoze şi „nervi" autentici, de o atmosferă apăsătoare care îl face să se simtă un adevărat poet „blestemat" ; simţurile exacerbate, „enervate", îi interzic o filozofie uşoară a vieţii, el se simte, oriunde ar fi, scos, exclus din comunitate, îndepărtat din viaţa umană, firească, aspirînd într-un fel către ea, către colectivitate, către „cetate", dar şi respingînd-o, temîndu-se de ea pentru că aceasta este sediul păcatului, al ereziei, al abrutizării sufleteşti („Cercul lumii comun şi avar") ; concluzia logică survine firesc, „cetatea părea blestemată", iar de zbuciumul poetului, înaintaşii săi şi totodată zeii săi tutelari nu pot decît să rîdă :

„Departe, în cetate, viaţa tropota. . . .
O, simţurile-mi toate se enervau fantastic,
Dar în lugubrul sălii pufneau în rîs sarcastic
Şi Poe, şi Baudelaire, şi Rollinat".

(Finis)

[1] La M. Demetriad, în *Spleen* („Ocean de sînge, aur şi vîltoare"), la D. Karnabatt, I. Minulescu etc.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 229–234, BUCUREŞTI, 1972

Sentimentul damnării, al izolării, îl întovărăşeşte din copilărie („Prin săli, ca nimeni să nu-l vadă, / Un elev singuratic pălea"); uneori, el se traduce doar printr-o stare de astenie, de anemie generatoare de melancolii inexplicabile (*Nervi de primăvară*). Alteori, complexele îl apasă şi-l constrîng să-şi mărturisească declinul, izolarea crescîndă, deznădejdea :

„Tot mai tăcut şi singur
În lumea mea pustie —
Şi tot mai mult m-apasă
O grea mizantropie".
(Ego)

El caută izolarea şi izolarea îi măreşte senzaţia de gol, de abis infinit („Te pierzi în golul singurătăţii / O, suflet. . ."), survine renunţarea la orice aşteptare, adică refuzul ipotezei, al viitorului posibil, al înseşi condiţiei vitale : „Nu mai aştept pe nimeni, / Nici o speranţă . . ." (*Din vremuri*). Dar nu totdeauna izolarea îl apasă; „Mai bine singuratic şi uitat / Pierdut să te retragi nepăsător", spune el altundeva (*Cu voi*) şi atunci mizantropia i se schimbă într-o veselie sumbră şi poetul simte imboldul să valseze pe melodia funerară a toamnei (*Vals de toamnă*). Schimbările de umoare se consumă cu repeziciune şi tristeţea revine însă, obişnuită, aceeaşi, monotonă, exasperată; ciclul se reia, iluzia dispare, zilele se înlănţuie simetric, sumbru, din nou fără speranţă, fără ieşire :

„Şi iar toate-s triste,
Şi azi ca şi ieri —
Potop de dureri.
Şi visul apune
În negrul destin . . .
Şi vremuri mai bune
Nu vin, nu mai vin,
Şi nici mîngîieri . . .
Şi iar toate-s triste,
Şi azi, ca şi ieri . . ."
(Piano)

De aici, din deasa şi inevitabila revenire a dezamăgirilor, din siguranţa eşecului, izvoreşte tristeţea care cotropeşte totul, colorînd în nuanţe agonice întreg universul : clavirele plîng, poeţii îşi plîng „poema lor vană", plopii plîng, toamna e pustie, toamna cîntă funerar „din instrumente jalnice, de lemn", noaptea viscoleşte, pe bulevarde gesticulează „acei nebuni, rătăcitori", totul e „un marş funebru". Această atmosferă de coşmar care îmbracă orice formă a vieţii, întunecă şi zădărniceşte lumina însăşi, metafora iubirii pure, a sentimentului neîntinat :

„Zadarnic e soare, şi-un cer ideal —
Mereu mai aproape e-al vieţii real . . .
De-aceea, iubito, eu nu te mai văd!"
(Ecou de romanţă)

Respins de viaţă tumultuoasă, solară, poetul o respinge la rîndul său, acceptîndu-şi damnarea, transformînd-o în blazon :

„Şi-a mea serenadă s-a rătăcit,
În note grele, şi blestemate . . ."

(Ecou de serenadă)

Intrat în joc, acceptîndu-şi blestemul, poetul se va situa într-o postură de care nu se va mai putea despărţi, care-i va da puteri şi viziuni neîngăduite celor neiniţiaţi, dar care va împiedica de fapt şi comunicarea sa cu restul lumii. Într-un fel, el acceptă — ca un alt Faust — un pact cu diavolul, dar acesta se face cu preţul renunţării la identitatea sa banală, la condiţia sa comună, de „muritor", şi cîştigîndu-şi puterea de a se comunica, de a se exprima adică, pierde putinţa de a comunica cu ceilalţi, cei rămaşi în cercul „meschin" şi chiar cu iubita, care nu-l va mai „pricepe", în sensul eminescian :

„Va bate ploaia . . . şi tîrziu, la geamul tău voi plînge-ncet. . .
Va rătăci alcoolizat, apoi, prin noapte, un schelet —
Nimic tu nu vei auzi din cîte voi avea de spus . . ."

(Nervi de toamnă)

Timid şi introvertit, timorat, Bacovia cîştigă printr-o conştiinţă acută a suferinţei sale o dimensiune necunoscută ; eliberat parcă de timiditatea sa, printr-un divorţ de idealurile modeste dar inaccesibile pentru el ale unei vieţi comune (divorţ impus de lume, de societate), el intră cu drepturi depline într-un domeniu satanic, un infern în care personalitatea lui se poate dezlănţui fără complexe. Simbolismul a acreditat dintotdeauna un univers suferind, un decor trist, o condiţie minoră a vieţii dintr-o perspectivă a învinsului ; acceptîndu-l cu totul, integrîndu-i-se cu totul, poetul ajunge abia atunci să-l poată domina şi viziunea lui devine virilă prin bravare, prin conştiinţa condiţiei sale. Vocabularul brutal exprimă această nouă dimensiune : parcul e „devastat, fatal / Mîncat de cancer şi ftizie" (imaginea revine sub forma „grădinei cangrenate" în *Poemă în oglindă*), el vede „scene de spital", „cad foi de sînge", „se-nşiră scene de viol" (*În parc*) etc. Viziunea lumii e dominată de instinctul posedării, nu de cel al renunţării :

„Lunecau baletistele albe . . .
Tainic trezind complexul organic —
Albe, stîrnind instinctul satanic,
Lunecau baletistele albe"

(Balet)

Albul, care exprimă altundeva inerţia morţii („luna albă, moartă)", care întregeşte între altele condiţia ei („Pansele negre, catifelate / Pe marmura albă s-au veştejit"), care este culoarea purităţii în general şi tot aşa în poezia simbolistă, îi trezeşte poetului dorinţa posedării, „instinctul satanic" ; dar, violent şi înfricoşător, acest instinct este totuşi un simbol al vieţii, al trăirii, încît adoptînd perspectiva renunţării la condiţia sa comună, la umanitatea sa mizerabilă, de inadaptat, poetul îşi cîştigă eliberarea de complexe, putinţa afirmării victorioase a eului său, aparent instinctual, „bestial", dar exprimînd de fapt jubilaţia trăirii plenare, a instinctului vital, învingător, asupra inerţiei retractile, inhibitorii.

Amorul frustrat, iubirea neîmplinită, se transpune în imaginea deformată a iubitei mortificate în efigie :

„Iubito, cu fața de mort,
De geniu trăsnită,
De-a pururi monotonă
Goală madonă,
De crini prăfuită —
În visul meu te port".

(Psalm)

Crinul e simbolul purității; iubita prăfuită de polenul crinilor poate fi simbolul iubirii neîntinate, sanctificate; dar crinii evocă și mirosul greu, apăsător, efluviile pline de reminiscențe erotice care persistă peste ani, ca la Macedonski, unde crinul e semnul hieratizării amorului (*Rondelul domniței*). În orice caz, contextul îndeamnă spre o imagine idealizată a iubirii trecute și, într-un fel, depășite de involuția („morală") a poetului; în cercul satanic în care poetul își recapătă personalitatea, adică voința trăirilor complexe, autorul e întovărășit de dezmățul simțurilor ca o violentă afirmare a anulării îndelungilor renunțări, ca o izbucnire impetuoasă de vitalitate:

„Femei nocturne, singurele
La colț de stradă se ațin,
Desfrîu de bere și de vin
Prin berării și cafenele"

(Și ninge)

Fără îndoială, poetul mimează cu bună știință un satanism dezlănțuit, parodiind aproape demonismul eroilor romantici (Lara, Oscar of Alva, Trenmor); însă gesturile grandilocvente ascund un fior real de beție a simțurilor, exagerarea este o modalitate a pudorii, culoarea violentă a tabloului trădează totuși, sub cerneala palimpsestului, tremurul delicat al nuanței și, mai presus de orice, veșnica atitudine dubiativă, autosuspicionarea poetului care-și cenzurează elanurile, încrederea, dragostea.

„Ea crede c-aș fi atacat . . .
Și cînd o sărut se teme,
Dar, sclavă plăcerii, ea geme
Și cere un lung sărutat.

Pe urmă, cînd spasmul a dispărut,
Își udă-n parfum o batistă —
O pune pe gură, și tristă
Ea șterge un ftizic sărut".

(Igienă)

În vîrtejul imaginilor crude, sub lumina brutală a lipsei de iluzii cu care privește viața, femeea apare lipsită de gingășie, farmec, tandrețe, departe de a putea sugera o iubire generoasă („Femeie — mască de culori / Cocotă plină de rafinării") viziunea iubirii înseși este sarcastică, meschină („Amorul, hidos ca un satir / Copil degenerat"), pe albul pur al statuilor — din nou simbol al candorii — dezlănțuirea orgiastică a imaginației sale neîncrezătoare, refuzînd iluzia, vede zguduit foile „de sînge" ale toamnei ca niște scene de viol. Și totuși, dincolo de această imagine a

iubirii venerice, pe care o demistifică și o înjosește deliberat, aducînd-o la numitorul comun al realităților crude, dincolo de această realitate, într-o sferă ideală și intangibilă, sugerată de un decor discret feeric, în culori pastelate, opuse celor violente din strofele anterioare, poetul își refugiază idealul de puritate și dragoste, de frumos și de credință. Idealul rămîne dincolo de sfera realității, învestit cu atributele refuzate acesteia ; el rămîne un teren minunat și plin de făgăduință, imposibil însă de atins, simplu termen de contrast pentru tragedia în care se consumă aspirațiile lipsite de obiect ale poetului. Concluzia pesimistă revine, identică : „Zadarnic e soare și un cer ideal, / Mereu mai aproape e-al vieții real. . .”

Vocabularul uzual al poeziei sale demonstrează de asemeni o oarecare preferință pentru acești termeni evocînd virilitatea simțurilor. Făcînd uz de metode statistice, o cercetătoare a putut constata nu numai frecvența acestor termeni, dar și anumite îmbinări semnificative în acest sens. Dar mai mult decît atît, voința de afirmare a unei personalități insubordonate îl face pe Bacovia să folosească și forme lexicale și acorduri aberante, greșeli de limbă făcute cu bună știință și ușor de evitat pentru un artist atît de stăpîn pe uneltele artei sale : „Eroua lume muncitoare” sau „Peste încă zece ani / Cîte încă se vor știe” sau „De-aș fi artist / Eu ți-aș descri” etc.

Există la Bacovia o voluptate secretă a sfidării, a înfrîngerii unor limite, de aceeași esență cu insubordonarea romantică, chiar dacă modalitatea ei de expresie este una complet diferită, discretă și interiorizată. Versurile voit bolovănoase din *Serenada muncitorului* („Oftînd, palate de-ți lucrez / Eu știu și bine-a dărîma”) exprimă o reală vocație iconoclastă, conținută în general, difuză, dar capabilă de izbucniri. Ea nu neagă nici nu se substituie profilului hieratic, de sfînt bolnav, care emană din alte piese ale sale, profil pe care l-a acreditat în general exegeza critică, ci este numai reversul său, contraponderea sa pe un alt plan. Caracteristică într-o măsură variabilă pentru orice poet adevărat, această dualitate, această tensiune existentă între două ființe distincte, unite într-un singur corp, capătă la Bacovia un statut determinant și mi se pare elocvent că ea apare pînă și în aspectul formal al poeziilor sale, mai ales cele din tinerețe (pentru că, cu timpul, una din cele două ființe tinde s-o ucidă pe cealaltă sau, în orice caz, s-o înăbușe, făcînd-o să se refugieze pe planul virtualității). E vorba de forma de *pantum* (introdus la noi de poeți macedonskieni ca Mircea Demetriad și Cincinat Pavelescu) pe care o îmbracă aceste poezii care dezvoltă două teme distincte, sau, mai exact, o temă și propriul său ecou transpus într-o altă gamă, și care se reîntîlnesc într-un final cu valoare concluzivă pentru amîndouă. În principiu, această separare a temelor subordonate unui motiv central, dominant, se reduce la o trăsătură cunoscută a poeziei lui Bacovia : aceea de a implica în fiecare notație fugitivă, în fiecare accident aparent al existenței sale sufletești, cele mai largi valori ale generalului, ale existenței și conștiinței umane. Avem de-a face aici numai cu o distinctă separare a celor două domenii asupra cărora zăbovește umbra poetului : existența exterioară, aflată sub conjunctura faptului divers, istoric, reprezentările lumii din afară, aparent obiective, și domeniul propriilor afecte, matca agitatelor ape ale sufletului său, în care expresia vizează direct confesiunea, impulsul primar, reacția organică. În prima ipostază, lirismul său adoptă masca deta-

şării, predomină notaţia, constatările, fragmente de peisaj, toate văzute însă — desigur — sub aceeaşi dominantă sufletească; a doua ipostază e a implicării, poetul îşi asumă partitura pe care o anunţă, o pregăteşte scenic tema generală. Începutul discursului (căci este, formal vorbind, un discurs cu scop retoric, aşa cum tema a doua este o confesiune, de esenţă muzicală) introduce abrupt fapte disparate, diverse, extrase din domeniul public, menite să sugereze pe de o parte vastitatea perspectivei, caracterul ei universal şi atemporal, gnomic, iar pe de alta să situeze geografic afectele în zonele sumbre şi stranii ale suferinţei, ale asteniei şi tristeţii : „Deja, tuşind, a şi murit o fată / Un palid visător s-a împuşcat". Trecerea la sfera opusă, a relaţiilor interioare, se face aparent brusc şi fără legătură, respectînd însă tonalitatea, ceea ce face ca schimbarea de plan să nu se observe şi ca versurile următoare să fie acceptate ca un fel de consecinţă, printr-o fantastică răsturnare de geometrii, subliniată şi de şocanta banalitate a întrebării din ultimul vers : „E toamnă şi de-acuma s-a-nnoptat . . ./ — Tu ce mai faci, iubita mea uitată?" Cu primele versuri din strofa următoare ne reîntoarcem în lumea pestriţă şi absurdă (procedeul are o origine comună cu literatura lui Urmuz) : „Într-o grădină publică, tăcută, / Pe un nebun l-am auzit răcnind", pentru ca celelalte două versuri să revină asupra peisajului său sufletesc devastat, sugerînd şi o apropiere mai directă prin imaginea frunzelor spulberate, care e de fapt o alegorie : „Iar frunzele cu droaia se desprind, / E vînt şi orice speranţă e pierdută".

Poezia lui Bacovia nu exprimă, cel mai adesea, victoria uneia din cele două fiinţe care-l alcătuiesc, sau aspiraţia ei spre victorie, sau lamentaţia celei înfrînte, ci încleştarea lor dureroasă, inhibitorie; iar poetul refuză o opţiune sau alta, retrăgîndu-se, ca Rimbaud, în tăcere.

POETUL VLADIMIR STREINU

GEORGE MUNTEAN

Destinul a făcut ca activitatea literară a lui Vladimir Streinu să înceapă şi să se încheie sub zodia poeziei. A început prin a scrie şi publica versuri şi a sfîrşit printr-o excepţională lecţie universitară despre estetica poeziei moderne. *Himera poeziei*, cum se intitulează unul dintre ultimele lui articole („Ateneu", 11/1970), l-a marcat definitiv, făcîndu-şi din el unul dintre cei mai devotaţi şi statornici slujitori. Însă cel ce-i apărea lui E. Lovinescu „numai poet, exclusiv poet, iremediabil poet", şi-a încredinţat cu mare parcimonie versurile ochiului public, tăinuindu-le într-atît încît afirmaţia marelui critic că avem a face cu un „poet integral" părea o blîndă fantezie, mai ales după apariţia *Paginilor de critică literară* şi a cărţilor de istorie, teorie, critică şi estetică literară ce au urmat şi care l-au impus definitiv în fiecare din respectivele domenii. Nici versurile ce i-au apărut prin presa din ultimii ani nu păreau, la prima vedere, a face convingătoare afirmaţia lui Lovinescu. Şi totuşi, mai ales după apariţia, pe care a întîrziat-o, pînă pentru el a ajuns prea tîrzie, a volumului de versuri *Ritm imanent*, ea este de netăgăduit, convingînd indirect că nici celelalte manifestări publice ale lui Vladimir Streinu nu erau incompatibile cu structura sa fundamentală de poet („Înţeleg ca un poet să nu fie şi critic; dar cum voi înţelege ca un critic să nu fie şi poet?"). Aceasta se insinuează în tot scrisul său, ca şi în manifestările lui curente, de la ţinuta vestimentară, la chipul de a vorbi, la modul de a-şi întîmpina cunoscuţii şi prietenii etc., care e decisiv concentrată în versurile pe care le-a lăsat. Din acest punct de vedere, pentru mulţi cititori, lectura lor va constitui o indiscutabilă surpriză. Unii, care-i ştiau neobişnuita înzestrare din cele cîteva texte pe care le-a lăsat să apară la mari intervale în presa din ultimii 50 de ani, vor avea bucuria reîntîlnirii cu o seamă dintre ele şi a descoperirii altora, de nebănuită frumuseţe. Alţii, care n-au apucat să afle că publicistul democrat, criticul şi istoricul literar, eseistul cuceritor şi traducătorul subtil, era şi un mare poet, vor putea să-şi întregească imaginea pe care o aveau despre el cu un aspect definitoriu al personalităţii sale.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 235–244, BUCUREŞTI, 1972

Cum poetul şi-a refuzat multă vreme şi apoi n-a mai apucat să-şi vadă versurile adunate într-o carte, aceasta a fost întocmită conform unei liste selective pe care o alcătuise cu o exigenţă adesea nedreaptă faţă de scrierile sale lirice. Ni se prezintă astfel, potrivit voinţei lui de atunci, mai curînd un *proiect* de volum, ce cuprinde un număr de numai 40 de poezii, rămînînd ca întreaga recoltă să apară în cadrul ediţiei critice a operelor sale. Oricum, apariţia volumului constituie un eveniment literar deosebit, atît pentru surprinderea mai complexă a dimensiunilor personalităţii autorului, cît şi pentru viaţa noastră literară în ansamblu. Căci în privinţa cunoaşterii poetului, mai toţi am fost serios vitregiţi pînă astăzi şi-mi închipui, de altfel, că nu sînt printre puţinii pe care anume împrejurări i-au determinat să intre relativ tîrziu în lumea scrisului lui Vladimir Streinu. În ce mă priveşte, cu excepţia *Paginilor de critică literară* din 1938, citite cam în grabă, a cîtorva articole şi studii sau versuri întîlnite prin vreun periodic în care căutam altceva, nu citisem mai nimic din ce scrisese cel căruia Lovinescu îi zicea „don Vladimirus", pînă a fi ajuns a cunoaşte şi omul. Pe acesta, de o frumuseţe demnă cum n-am mai văzut alta între cei pe care-i ştiu, îl preştiam de dinainte de a-l fi văzut adus de Călinescu la Institutul de istorie literară şi folclor, dintr-o fotografie dată de acelaşi în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, din alte cîteva, întunecate, de prin ziare şi din mărturii ale celor ce-l cunoşteau şi la care aveam oarecare acces. În dimineaţa aceea se zvonise că va veni la institut (unii o ştiau, probabil, mai de mult) şi am încercat să-i surprind chipul şi firea. A intrat cu pas egal, şi-a lăsat haina în camera cu oglindă veneţiană, apoi, cu Călinescu de braţ şi, în fine, înaintea acestuia, a pătruns în sala de şedinţe şi a rămas o clipă drept, alături de director, pînă ce acesta l-a fixat în scaun. I-am zărit ochii, de o curiozitate discretă, dîndu-ne un scurt ocol şi scînteind mai viu cînd întîlneau alţii cunoscuţi, fruntea înaltă, aşezată pe sprîncenele de o eleganţă potolită şi alunecînd sub părul vag ondulat şi pornit spre căruncie, gura arcuită şi luminată de un zîmbet, pe cît de evident, pe atît de absent, iradiind pe faţa-i atunci cam palidă. Vladimir Streinu, înalt, frumos, suplu, era uşor stingherit de noi şi de el însuşi, iar gîndurile lăsau impresia a-i fugi dincolo de sala cu care nu erau familiarizate şi în care el intrase atît de tîrziu, dacă tot era să intre („Trecînd prin noapte, îşi înseamnă greu/ Cu calea laptelui, el, urma rece"). După şedinţă, la care nu-mi amintesc ce s-a discutat şi dacă el a spus ceva, şi-a reluat haina şi a plecat cu Călinescu, care-i făcuse la venire un magistral portret.

Ulterior, mi s-a relevat omul de o civilitate desăvîrşită, cordial şi deschis, străin de măririle lumeşti (cum s-ar putea interpreta şi numele literar ce i-a plăcut să-şi aleagă şi poarte) de o intransigenţă orgolioasă, pe care neatenţii o puteau confunda cu un aristocratism de împrumut. În fond, el era mai degrabă „un întemniţat / Uitat de toată lumea şi legat / Într-ale gîndurilor lanţuri grele", retractil şi extrem de discret, care cădea ades „iarăşi în singurătate / Cum ar cădea un bulgăre-ntr-o groapă / Iar sufletul se trage sub o pleoapă : / Fereastră cu perdelele lăsate". Vocea catifelat bărbătească, cu modulaţii amintind, uneori, la traducătorul congenial şi la alcătuitorul ultimei ediţii critice a lui *Hamlet*, de cele ale englezei, se rostea clară, implicînd o dimensiune

participativă şi chestionantă vorbelor în care se investea, încît timbru-i fundamental se releva numaidecît. Căci cel ce „bănuia prin preajma sa lumină" şi se aventura decisiv „prin noapte-n rătăcitele cuvinte", deşi săpa „febril pereţii-ntunecaţi / Ca un ocnaş într-un adînc de mină", trăia o continuă pendulare între comunicare şi conştiinţa că dincolo de aceasta, „Veşnic necunoscuţi, veşnic aproape : / Maluri ale aceleaşi ape / Cursă peste lactee prundişuri / ... Ducem, alăturaţi, în spre moarte / Singuri singurătăţi ferecate".

Apropiindu-mă astfel relativ simultan de om şi de opera lui, am fost surprins numaidecît de rara lor echivalenţă, deşi în vremea din urmă întrezăream tot mai limpede că multe din notele, ideile şi cunoştinţele lui, unele aspecte ale firii sale lăuntrice rămăseseră în afara paginii scrise sau pluteau abia schiţate prin preajma ei. Aceasta m-a dus la credinţa că, paradoxal, pe măsură ce Vladimir Streinu se încredinţa scrisului, rezervele lui interioare şi spaţiul său ideatic şi sufletesc se lărgeau şi-şi sporeau intensităţile. Dacă în afară arunca o săgeată, înlăuntru părea a se deschide un con de lumină a cărui adîncime, fără a o şti totdeauna, o presimţea şi-l bucura. De aici plăcerea discuţiei, a disputei generînd un nou *distinguo*, bucuria impetuoasă a comunicării impresiei şi gîndului la care a ajuns şi absenţa totală a măruntei pedagogii. Fiind al unui incurabil estet, scrisul său presupune, la rîndu-i, pentru a fi degustat mai din plin, o stare de echilibru, o linişte în faţa celor ale lumii trecătoare, o autonomie faţă de ele. Fervenţii, răscoliţii, cei biciuiţi şi sfîşiaţi lăuntric nu par a fi totdeauna cititorii lui cei mai buni. A lua o carte a lui Vladimir Streinu în mînă implică o adeziune organică la detaşare. Evident, nu la indiferenţă. Mi-aduc aminte că prin 1954, student fără căpătîi o vreme prin Bucureşti, recursesem la o soluţie alimentară limită. Citeam pagini din Calistrat Hogaş, în care acesta-şi descria prînzurile de prin Munţii Neamţului, beam apă şi mi se părea că mă săturam. Aveam în mînă ediţia scoasă de Vladimir Streinu între 1941 şi 1944. dar studiul său introductiv mă lăsase cu totul indiferent. Cînd, într-un tîrziu, i-am relatat întîmplarea, profesorul m-a luat de braţ şi mi-a replicat amuzat că dacă-i posibil ca literatura narativă să potolească iluziv foamea organică, faptul nu s-ar putea întîmpla în nici un caz cu critica, poezia sau istoria literară. Dar, în definitiv, totu-i o iluzie, zicea el, şi ar fi trebuit să dai imediat cartea pe un prînz real. Cînd i-am comunicat că aşa şi pusesem capăt iluzionării estetice a foamei, cu regretul că a doua zi nu mai puteam recurge decît la inconsistente rememorări, mi-a spus că a trecut în viaţă-i prin momente foarte dificile fiindcă n-avea la îndemînă o operă de artă. Este, adăuga el, iluzia indispensabilă şi mai ales incoruptibilă a existenţei noastre, de nesuplinit nicicînd. Bolnav sau în alte momente, lectura sau amintirea unei opere constituiau o terapie şi o eliberare interioară fără rival. De hrănit, adăuga, opera de artă, ai putut s-o constaţi experimental, nu te hrăneşte decît despărţindu-te de ea. Însă, cîte alte superioare puteri ne poate dezvălui că avem, exclama, şi-şi amintea cum în 1950, în timpul unei operaţii de plămîni ce a durat mai multe ceasuri, s-a putut sustrage chinurilor, spunîndu-şi şi respunîndu-şi, cînd încet, cînd cu voce tare, în englezeşte, *Corbul* lui Edgar Poe, unii din cei de faţă crezînd că delirează, şi nu fără motiv, căci atunci se putea presimţi cum :

„Ceasul și ziua și luna și anul, / Cercuri pe ape, ce nu-și văd limanul/ /, Hore pun și mișcătoare inele / Limpezi în jurul inimii mele. / / Umbra ca limbă de ceas, îmi dă roată, / Roată cu spițele de noapte-ncheiată".

De-l întrebam, la începutul apropierii noastre, despre adunarea versurilor sale în volum, răspundea dezarmant că poezia nu stă în volum sau în volume, că are ea refugiile ei din care nu-i bine s-o sminteşti prea des ca să le arăţi oamenilor cît de priceput eşti în tainele ei sau cît de mare poet eşti. Mai încoace, replica, oarecum indiferent în glas, dar cu o strălucire în ochi şi cu o lumină aparte pe faţă că : „Da ..., o să iasă un volum", preocupările lui mergînd în ultimii ani, în materie de înţelegere a poeziei, către estetica muzicală, pe care spunea că ar aprofunda-o de ar mai avea vreme şi îndemna pe alţii mai tineri s-o facă, pentru că „pare a fi ceva care ar putea spori luminile noastre asupra poeticului" ... Este aici încă una dintre posibilele explicaţii ale revenirilor sale asupra unor versuri şi infrastructuri ale poeziilor, care vor fi exemplificate sumar mai încolo.

Evoca detaşat, în timpul cîte uneia din întoarcerile împreună de la institut acasă, cu ce plăcere alcătuise ediţia textului englezesc al piesei *Hamlet*, cu ce sentiment de plenitudine o tradusese, adnotase şi comentase şi cu ce incomparabilă bucurie îşi aştepta oboseala de seară, mulţumit de muncă şi fortificat împotriva neajunsurilor curente. Era, în fond, un derivat al fidelităţii lui faţă de artă, pe care, cînd o realiza deplin, se umplea de mulţumire. Citite cu atenţie, versurile, dar mai ales paginile lui critice, readuc cel mai ades acest motiv al fidelităţii, al reflectării exacte şi al surprinderii valorii şi a sunetului esenţial al unei opere sau stări. Adevărul însuşi era chestionat, pentru a nu înşela spiritul. Scrie el într-un loc din *Clasicii noştri* : „În numele adevărului, profesat cu superstiţie şi păgînism, nu trebuie să sufere adevărul estetic, datorită imboldului exclusiv al căruia mergem la biografie. E lucru nespus de ciudat ca pasiunea vieţii scriitorilor, care derivă din pasiunea pentru creaţiunea lor, să se întoarcă împotriva îndreptăţirii ei firești". Ieşirea stă în situarea, în materie de artă mai ales, pe poziţia militantismului estetic, care este ţinuta sa cea mai evidentă, fie că-i sondezi adîncurile, fie că te încînţi de gesturile şi inflexiunile lui cotidiene. De aceea, cred că Vladimir Streinu a devenit, de pildă, într-adevăr un om frumos numai după ce a luat plenar cunoştinţă de această frumuseţe şi a lucrat asupra ei, reflectîndu-şi-o. Era şi garanţia neveştejirii. Pe Faust l-a reîntinerit simbolic întîlnirea cu Mefistofel, la Vladimir Streinu „puterea de a se înfierbînta în simţiri, tinereţea" venea din conştiinţa de sine, din sentimentul datoriei mereu reînvegheate faţă de această conştiinţă. Iar ultimul gest estetic al său pare a-i fi fost însăşi intrarea în nefiinţă. Mi s-a spus că singur şi-a închis ochii şi şi-a fixat orizontalitatea demnă, strîngîndu-şi gura într-un zîmbet uşor resemnat. Astfel, moartea lui n-a fost o zvîrcolire, o cedare în faţa biologicului, ci o încetare, o aşezare în ordinea firii, pe care cred că mai curînd el a hotărît-o decît inima care l-a lăsat : „Glas de corn, glas din departe, / Zice stins şi ne desparte / De durere şi de parte : / Cerbul nu stă să mai poarte / Stemă-naltă, stemă-n toarte ; / Glas de corn, sau glas de soarte, / De plecare sau de moarte, / Cîntecul e dulce foarte. / / Sună corn, tu pădurare, / Şi aşterne-mi-l cărare / Către loc mai de răcoare, / Loc ferit, cu căprioare / Aplecate

la izvoare, / Cu odihnă, cu uitare / Și somn lung sub cetini rare, / Somnul fără deșteptare".

Anexat, pe rînd, și cu relativă îndreptățire, „poeziei cu tendință spre ermetism" (E. Lovinescu), avangardei (G. Călinescu), „modernilor ajunși la tradiționalizare" (Dinu Pillat), Vladimir Streinu ne apare ca un poet modern multidisponibil, la care nici una dintre facultățile artistice nu-i predominantă decît cînd celelalte îi lasă cale de manifestare, în ansamblu realizîndu-se o personalitate lirică de încîntătoare armonie. El afirmă cu vigoare credința în virtuțile și demnitatea poeziei scrise în vederea unei comunicări de substanță cu semenii, a revelării cu convingătoare emoție lirică a marii frumuseți și diversități a lumii, a impunerii unei atitudini ferm umaniste, pentru care a militat toată viața cu o noblețe și o consecvență pe care numai spiritul său inflexibil în generozitate și uitare de sine a putut-o exemplifica : „Se făcea că urcam / Piept lucid de bazalt : / Lunecam, dar urcam / Din înalt în mai-nalt. / Și-am urcat, da, urcat / Chiar așa munți cu spor / Ca să-nvăț, prins în aștri, / Silogism arzător". Vladimir Streinu duce astfel mai departe una dintre cele mai complexe și fecunde tradiții ale poeziei, ilustrînd fără putință de tăgadă că modernitatea și noutatea în artă nu sînt incompatibile cu expresia limpede.

Dacă raportăm, pe de altă parte, poezia lui la celelalte coordonate ale multilateralei sale personalități, prima constatare ce se impune e aceea că ea îl definește fundamental ca om al scrisului, pînă într-acolo încît se cere situată în chiar nucleul central al puternicei lui individualități, iradiind fecund asupra tuturor celorlalte manifestări ale sale. Înțelegem acum mai bine ținuta elevată a criticii și esteticii lui, în cadrul căreia cercetarea pe cît de atentă pe atît de stăruitoare a poeziei ocupă un loc aparte. Ne dăm seama căror resorturi interioare răspundea acea unică investigare a *Versificației moderne*, putem lansa o sondă în plus asupra traducerilor sale, între care *Hamlet* este adus în chip magistral pe limba noastră. Chiar preocupările sale de filolog și lingvist (domeniu în care vădea o erudiție și putere de observație uimitoare) ni se relevă acum ca avînd îndreptățiri mult mai adînci decît simplul amatorism, pe care-l afișa uneori. Avem de-a face cu un poet îndrăgostit de priveliști, pe care le evocă într-un chip tulburător, cu un cîntăreț pur al iubirii, al trecerii noastre prin lume și al darurilor clipei și generozității acestor pămînturi, dar mai cu seamă cu un cutremurat de marile probleme ale lumii : „Ca salcia pletoasă, rădăcini / Sucesc ascuns printre șopîrle, pentru / A da răspuns acelor origini / Din tainicul și arzătorul Centru". În afară („Întinderea să-ți dea o perspectivă / De adîncimi, oceanele să-nfrunte") sau înlăuntru („În suflet, peste văile-i adînci / Privirile-mi cad grele ..."), în cărți („O, amarnice dulci texte / Vă glosez mereu, poveste / Cu imagini erudite, / Eu, bătrîn student în mite") sau în natură („O ! frații mei jugaștri și paltini și arini, / Mă simt greșit, tulpină umblînd în rădăcini"), printre îndoieli și certitudini, privirea poetului înaintează mereu scrutătoare, luminînd solar și examinînd totul cu o necruțare exemplară.

Întrezărim astfel, din „fragmentele" pe care le avem la îndemînă, un romantic supravegheat cu severitate, un spirit dominat de rezerve, de ideea esențializării și de îndoieli care, într-o formă predominant clasică, dar propulsat într-una de un fundamental principiu activ ce-i

stăpînește întreaga operă, relevă stări sufletești complexe, caracteristice contradictorului om modern. Însetat, ca și congeneru-i pe alocuri Ion Barbu, de puritați, el se cațără spre acestea „strîns pe o muchie de gînd", cu voința de a ajunge la „luceferii unei alte simetrii".

Însă are intuiția fulgerătoare că „verticala e-aplecată / Și steaua-n toamnă-are să pice drept" și că „geometria întîmplată rar" nu-i, în absolut, un punct de sprijin. De aceea, întrucît într-o atare ipostază „Copacii toți din creștere abdică / Și zbor pe loc de păsări prinse sînt", centrul gravitațional se mută în altă parte : „Mă-nchin cu toate frunzele căzute / Și ploile, pămîntului acest // Fratern în vegetal alunec lin, / Cobor spre morți sucite rădăcini". Și continuă cu îndemnul de om ușor dezamăgit : „Urmează-n fapt cuvîntului și cată / Să nu te-ntrebi de-mi este înțelept". Gestul nu înseamnă abdicare, pentru că : „bănuind prin preajma ta lumină, / Ca un sobol alergi și mă străbați / Și sapi febril pereții-ntunecați". Împrejurarea îl duce la un sentiment al solidarității cu generațiile, cum puține s-au înregistrat, mai ales cînd e vorba de diferențierea acestuia de mărunta stare gregară : „Sînt singuri numai melcii din livezi / Să calci mai sus, sub tălpi ai umeri mulți : / Pe morți păduri de rădăcini, nu-i vezi / Dar umbra-ți li se pleacă și-i asculți". Constatarea nu-l determină însă să nege orice act vital, umbra stăruitoare a solipsismului fiind mereu contrabalansată de un imn al iubirii niciodată istovite : „De ce ne-am strîns în ramuri mai aproape / De-aceea ne-am cuprins și sub pămînt, / Crescuți ca dintr-un mal de limpezi ape, / Care-mpletirea-n crengi ne-ar fi răsfrînt. // Dacă din creștet vîntul ne desparte / Și chemi în clatin depărtați anini / Cu vine-ascunse ce se pierd în moarte / Te țin îmbrățișată-n rădăcini". Poezia (*Duplex*) nu are nimic comun cu tehnica argheziană, cum credea Lovinescu, ci amintește mai degrabă de motivul folcloric al iubiților înlănțuiți peste moarte, Vladimir Streinu făcînd nu o dată apel la astfel de surse (vezi și *Baladă astrală — eclipsă*, care amintește de legenda cosmogonică a iubirii dintre soare și lună), cu deosebire la marile simboluri și mituri ale culturii populare, cum era și de așteptat de la un comentator pertinent al folclorului, de la un poet saturat de erudiție ce declara, ironic autoportretistic : „Bărbatul smead de astăzi, ivit din vîntul vremii, / S-a-ntors cu carte multă din multe academii : / El poate fără milă, pe-o hîrtiuță-n zdrențe, / Să mistuie tot codrul în specii și esențe, / Deși știința-i oarbă, c-un susur, din desime / I-o neagă imnul tainic al sevei unanime", astfel încît vibrația dominatoare a vieții e cea care se impune pînă la urmă conștiinței setoase de sistem : „Și-aveam de spus o vorbă în murg brumatei cetini / Și, de tăcut, mai multe cu marii fagi prieteni".

De aceea, el reține, ca poet, din social și popular, din istoric, cu deosebire aspectul mitologic, legendar, ce poate sugera unei minți apte de fantazare același infinit ca al naturii însăși. Cînd se apropie de motivul Meșterului Manole (*Destin*), acela e văzut ca un veșnic înaintemergător către necunoscut, aceasta fiind singura dimensiune spirituală ce-i înnobilează și justifică eșecul : „Mă cațăr strîns pe-o muchie de gînd / Și-ajuns aici, eterne constelații / Din raze lungi, căzute luminînd, / Întind o altă schelă către spații. / / Zidire nouă încă mai adast ! / Dar noaptea-n scări suit ca să lucreze / Zidarul va cădea ca un gimnast / Curînd, tîrziu, din cerul de trapeze". Aceasta este versiunea din „Kalende"

(nr. 5/1929, p. 130) a finalului *Destinului*, în volumul recent, strofa penultimă fiind substanţial revăzută („Mă caţăr strîns pe mùchii reci de gînd / De unde-ajuns, eterne constelaţii, / Din raze lungi, căzute luminînd, / Întind o altă schelă între spaţii"), spre a elimina posibila impresie că meşterul întinde noua schelă, cînd de fapt accentul cade pe infinitatea lumilor. Versul ultim al poemului condenseză imaginea temporală a căderii, direcţionînd-o către ideea că „Zidarul va cădea ca un gimnast / Neprevăzut, din cerul de trapeze". De altfel, forma actuală a versurilor sale — ultima rămasă, dar, probabil, nu peste tot şi ultima la care s-ar fi oprit — este rezultatul unor lungi reveniri şi retuşări, a pipăirii istovitoare, dar niciodată socotită şi istovită, a cuvintelor, sintagmelor şi versurilor, a strofelor şi vocalelor, a ortografiei şi accentelor, a topicii şi cadenţelor, spre a ajunge la himera visată, talentul nefiind muncă propriu-zisă decît în măsura în care aceasta e echivalată cu acţiunea de învingere a obstacolelor ce se ivesc în calea exprimării cît mai proprii a ceea ce artistului i-a fulgerat prin minte într-un moment de manifestare cu maximă intensitate a finţei lui. De aceea, reluările, nemulţumirile, sînt expresia unei superioare conştiinţe şi responsabilităţi artistice. De pildă, spre a exemplifica direct, versul 5 din *Ritm imanent* suna în versiunea iniţială: „Dacă sub mări neştiute m-afund", pentru ca în volum să-l întîlnim în formularea: „Dacă-n lăuntrica-mi mare m-afund"; versul 15 era: „Sufletu-mi prin mîngîiere te cată", spre a deveni, mult mai delicat şi cald în context: „Sufletul meu, cînd te mîngîi, te cată / Semen ghicit pe sub scoarţe trupeşti"; în fine, versul 18, care era, împreună cu 17; „Orice alintare pe trup se abate, / Doruri pun umbre pe suflet — departe", a devenit, în aceeaşi pereche: „Orice-alintare pe trup se abate: / Rostu-i rămîne pe suflet — departe", poetul făcînd mai puţin evidentă strunirea extraordinară a vitalităţii din versurile de tinereţe şi, prin asta, vitalitatea însăşi căpătînd o curgere mai îmblînzită, dar nu mai puţin energică şi, uneori, lacomă. Reducînd din înălţimea obstacolului, el atenuează şi impresia de posibilă exbordare a făgaşelor unora dintre versurile sale. Însă motivările sînt multiple şi în *Ciulini*, bunăoară, scrisă tîrziu (1951) şi apărută încă mai tîrziu (în „România literară" din 10 octombrie 1968) versul 13 vizează o persoană de faţă („Pe fruntea ta"), în timp ce în forma din revistă coroana de ţurţuri trebuia pusă „Pe fruntea ei"; al 17-lea vers a fost transformat din „Sburliţi ca două spaime" în „Sburliţi în scuţii limpezi, acestor aprigi timpi / Le-om da simbolul", poetului plăcîndu-i mai mult imaginea unei pluralităţi de scuturi reci şi limpezi, în care să-i strălucească sburlirea interioară, înlocuind, totodată, pe Gerilă cu Undrilă în versurile: „Ne-om închina în taină la stelele cu ghimpi / Şi-ariciului de raze al lunii lui Undrilă".

Uneori o virgulă, o altă distribuire a relaţiilor dintre două strofe, prin revederea mai cuprinzătoare a punctuaţiei, schimbarea ordinei cîte unor cuvinte, duc la o filtrare, adîncire şi precizare a nuanţelor, pe care, în formele anterioare, o poezie sau alta nu le conţinea în actuala măsură. În *Moment cinegetic*, spre exemplu, versul al 5-lea era „Totala-ngălbenire ce va să se arate", acum un cuvînt mutînd cu totul altfel nu numai accentul temporar al versului ci şi cel spaţial şi de relief: „Totala-ngălbenire ce stă să se arate" etc. Exemple asemănătoare, de scrupul

continuu și travaliu artistic reluat ades (dar nu totdeauna și încheiat — ba chiar arareori, cum arată unele manuscrise) asupra infrastructurii versului se găsesc încă destule, poetul fiind într-o trează necedare în vederea captării izvoarelor și sensurilor ultime ale poeziei, a înlesnirii curgerii și relevării lor firești, prin și printre cuvinte, ființei întrebătoare a cititorului. Este scopul în care el sapă ca un sobol sau întinde iluzive trapeze în spații, din care, spre a nu cădea „din cumpeni ca un rest", vitalistul excepțional, înfrățitul lucid cu lumea și cu priveliștile ei, imaginează fantastice vînători terestre, avînd însă ca obiect, cum nota Călinescu, „nu numai sălbăticiunile ci și constelațiile de pe cer", cu corectivul îndreptățit, al lui Șerban Cioculescu, că prin această mare vînătoare podoabele cerului sporesc și nu diminuează, cum s-ar putea crede. Mișcarea jivinelor amintește întrucîtva de Sadoveanu și de bună seamă, prin chipul stilizat în care ne e prezentată, de Odobescu (între paranteze, modificările ultime aduse formei din 1930) : „Pe dîmburi și muscele, de unde nu se știe, / Norod de vulpi aprinse, cînd drept și cînd piezișe, / Gonea — și ca tutunul, va trebui să spui că / O ginte mai măruntă din jder și (sau) nevăstuică / Tălăzuia o mare de curgeri argiloasă. / / Cuprins în îmbulzeala făpturilor de iască, / Privii cum seara urma le vrea să tăinuiască ; / Și-atunci din (în) anotimpul prea galben de pucioasă, / Trăgîndu-mi la-ndemînă o pungă de alice, (Trăgînd mai la-ndemînă grea pungă cu alice), / Ochii buimac în toamnă întunecimi complice, / / Și-am slobozit din pușcă (țeavă) pe ceruri arzător, / Un Orion și șapte-opt Cloști cu puii lor". Comentînd acest *Moment cinegetic*, Șerban Cioculescu se încînta „cît de frumos știe a orchestra o impresie centrală" poetul care, „reîntors la poezie, pe care a delăsat-o pentru temporal, adică pentru obligația ei de a se exercita în finit", „și-a înscris numele cu litere capitale în tabelele scrisului românesc".

Temutul vînător (în manuscris poezia e datată „Baloteşti, 26 XI 1950", adică exact 20 de ani înaintea morții) e însă un delicat, un amator de petreceri gratuite și de necunoscuturi, el ținînd cu inocență „de al acelui Sfînt Hubert moale cin : / Văd cerbul, plec genunchiul, las pușca și mă-n-chin", căutînd în codru „vieți-mi firu-i", tainele și înțelesurile, confesîndu-se ritualic lumii acestuia, din care i se pare nedrept a fi fost desprins și în care rîvnește eminescian și izbăvitor a se abandona : „unui gorun al meu / M-am spovedit o toamnă, ca unui arhiereu. / / O, frații mei jugaștri și paltini și arini, / Mă simt greșit, tulpină umblînd în rădăcini, / Trunchi înnodat sub drepții stejari, prea liniștiții, / Un strîmb eres în miezul acestei verzi justiții ! / Căzut din începuturi la omeneasca treaptă, / Mă nevoiesc zadarnic la firea voastră dreaptă / / (. . .) Poftesc la veacul dulce, nemăcinat de ornic / La somnu-vă nici moarte nici viață și statornic / /Vegheat de luminoșii ochi mari căprioreşti, / Gălbii ca undelemnul în sfinte albe cești". S-ar putea spune că de la *Mai am un singur dor* nu s-au auzit prea des asemenea sunete în perimetrul poeziei noastre.

De altfel, cel ce-și făcuse un obicei din a citi întîi versurile din orice publicații i-ar fi căzut sub ochi, se și născuse (la 23 mai 1902) într-o localitate cum e Teiul argeșean, pînă-n marginea căruia se prelungesc ultimele insule din fosta Vlăsie, încît codrul bogat al șesurilor, dominat de foioase, și încărcat de vegetații grase, ușor accesibil, plin de viețui-

toare mărunte, îi era de mic la îndemînă, cu a lui „Mulțime de-aripate, ca presuri, codobaturi, / Ierunci și dumbrăvence, / botgroși și coțofene" etc. Dacă unui asemenea mediu generativ îi alăturăm ținuta sa pretimpurie de intelectual rasat, faptul de a fi dorit a-și trece un doctorat la Paris cu o teză despre Rimbaud, predilecțiile lui pentru poeți străini ca Shakespeare, Corneille, Novalis, Edgar Poe, Baudelaire, Rilke, Valéry, Esenin, prețuirea pentru Eminescu și Arghezi (cu articolele despre care s-ar putea alcătui, despre amîndoi, cîte o admirabilă carte, după cum eseurile lui asupra poeziei ar constitui o excelentă pereche la *Versificația modernă*), nenumăratele lui alte tentative de a surprinde, stabiliza și exprima substanța esențială a *poesis*-ului acestei lumi, — vom avea o imagine încă mai cuprinzătoare a felului de a fi și scrie al acestui poet, atît de preocupat de misterul existenței și al înfăptuirilor umane.

Patima lui pentru natura sălbatică merge pînă la inflexiunea polemică : „Las flori, garoafe, dalii și crini și nălbi, codanei / Cu sîni rodiți odată la timpuri optsprezece ; / Poeților horticoli, să-și desfăteze anii, / Le las grădini exacte și sere și ghivece / / Eu merg pieziș pe cîmpuri la tufa de ciuline / Să-mpart cu ea mîndria de-a nu fi cercetată ; / Păzită între suliți ca marile regine, / Voi fi țeposul mire din visu-i lung de fată". Opțiunea are un sens individualizator, poetul văzînd în strania nuntire însăși garanția nealterării sale, încredințat fiind că „acestor aprigi timpi / Le-om fi simbolul, floare dințată fără milă", prin care, onomatopeic, „Vuiască vînăt veacul în vifor vibrător". Însă, cărturar cum este, rîvna de mai sus nu i se poate împlini întrucît „Cît văd ochii, texte, texte ... / Numai viață abia mai este. / / Ceru-n noapte-i text de stele / Cu majuscule-ntre ele, / Iar de ceară pusă-n zare, / Stă pecete luna mare. / / Codru-și scrie textul verde, / Dar și sensul lui se pierde / Ca o fugă, e și nu e, / Prin huceag, de capră șue. / / Și tot litere-nflorate / De bucoavne sub lacăte, / Valurile universe, / Iute scrise, iute șterse. / / Autor scripturii Lume ? / Nu-i știu chip și nu-i știu nume ; / Semnătura-i e probabil / Fulgerul indescifrabil". Gnomismul versurilor amintește de *Glossa* lui Eminescu, pe care Vladimir Streinu îl omagiază închinîndu-i în 1955 poezia *La o Veneție*, al cărei final simbolic sună astfel : „Drept logodnă, de pe ziduri, / Vers-inel astăzi ridic, / Între valuri val eu însumi, / Ultim Doge venedic".

Registrul liric al acestui logodnic etern al poeziei este mult mai amplu, aproape nici una dintre temele fundamentale ale ei nerămînînd în afara interesului său, cîteva fiind reluate pînă în ultimii ani, cînd surprindem la el un discret ton neoclasic, susurînd printre versuri de o mare putere de sugestie, ca în *Inscripție pe soclul Venerei din Milo*, *Noul Saturn* etc., dar mai cu seamă în una dintre cele mai dragi și reprezentative piese ale poetului, *Diana* (1952), cu superba ei simetrie și pendulare între certitudine și îndoială, între real și fantasmă, între avînt juvenil și tîrzie resemnare, între nălucile culturii și ale vieții : „Am văzut ..., am văzut pe Diana ! / Eu ardeam în tufiș ca satirii : / Avea arc vibrător cum e-al lirii / Și tot arc vibrător și sprînceana ; / Luminos o vestea cornul lunii, / Tremurau sub arginturi alunii ... / Era ea ..., era ea — năzdrăvana ! / / Era ea ... nu era — năzdrăvana ?! (...) Am văzut ..., n-am văzut pe Diana ?! " Ascultîndu-l odată spunînd-o, am avut impresia neclintită nici astăzi a unui rar moment de desăvîrșire lirică, cum puține sînt date în viața unui poet. N-a mai apucat însă

să şi le desăvîrşească toate cum ar fi vrut, cum n-a mai apucat atîtea să facă. Rămîne ca alţii să le tipărească pe toate, cu întregul lor laborator şi aparat de referinţă — ducînd la capăt măcar un fragment al gîndului său şi restituind mai plenar contemporanilor imaginea semnificativă a unuia dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai poeziei noastre, tentat şi izbîndit în a „Înconjura cu stoluri / De aripi mari pămîntul, / Rotit din gol în goluri". Astfel, Vladimir Streinu vine din nou cu o lecţie a exigenţei şi a demnităţii spiritului şi activităţii umane, a preţuirii şi supravegherii harului creator, care ni-l apropie odată mai mult, indicîndu-ne în acelaşi timp şi un reper ale cărui însemne îşi sporesc relieful pe măsură ce pătrundem straturile de înţelesuri ale versurilor sale.

PLURALITATEA INTERPRETĂRII ȘI UNICITATEA LIMBAJULUI POETIC

MARIN BUCUR

Problema limbajului poetic nu este o simplă anexă de cultură, ori un artificiu de definiție, ci se leagă de însăși natura și rosturile creației. Comunicarea infinită a poeziei iese din învelișul material al cuvîntului nu prin fisuri și spargeri explozive care să-i pericliteze existența materială sau chiar să i-o nege. Ea este posibilă și există tocmai pentru că există cuvîntul. Veșnicul dialog al poeziei, prin limbaj, cu timpul, fiind tuturor un contemporan, a determinat și determină unora dintre noi un fel de uimire amestecată cu spaimă, atribuind limbajului un fel de forță magică. A căuta „cuvîntul ce exprimă adevărul", înseamnă, însă, a căuta acel mesager în timp care poate primi încărcătura de sensuri și de valori pe care poetul vrea s-o salveze din prezent în eternitate. „A scrie, spunea Maurice Blanchot, înseamnă a lua cunoștință de sine, a exista prin ceea ce nu mai este al său și prin ceea ce a consimțit, prin sacrificiu, de a se perpetua prin moarte. Dar a scrie nu înseamnă numai a comunica mediat o stare de conștiință, ci și de a păstra timpului, garantînd creatorului intangibilitatea mesajului său, iar istoriei o fidelă ductibilitate".

Nu era o simplă metaforă afirmația lui Aragon, într-un articol mai de mult, din „Les Lettres Françaises", că scriind a murit în cuvinte, rămînînd împietrit în ele. De fapt, cuvîntul nu murea și nici vocea sa. Poetul are numai simțămîntul că scriind s-a rupt de el, s-a înstrăinat, în eternitate. Mesajul uman al poeziei se desăvîrșește prin acest zbor de zi-noapte, afirmare-negare, viață-moarte. Este al tuturor și este solitar, act al libertății spiritului uman. Cuvîntul poetic apare ca un tot, ca o sferă perfectă a unui înțeles, o unitate în sine cu o unicitate absolută : „În fiecare cuvînt, toate cuvintele" (*Dans chaque mot, tous les mots.* Maurice Blanchot, în *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 39). Acesta este cuvîntul care în poezie, în artă, iese din limita sa etimologică și semantică, trecînd de la „une manière de dire" la „une manière transcendante de voir" (*ibidem*, p. 40). Cuvîntul nu se ascunde și nu ascunde. Ceea ce nu înțelegem noi, dăm de obicei pe seama cuvîntului. Limita

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 245–250, BUCUREȘTI, 1972

noastră limitează la rîndul său pătrunderea și explorarea interiorului operei. Pluralitatea limbajului este recunoașterea relaționalului, a descoperirii la infinit a adevărului operei. Nu există o pluralitate de adevăruri într-un singur cuvînt. Și nici mai multe limbajuri ale unui singur mesaj poetic. Nu umblăm rătăcitori și surzi unii cu alții în fața operei. Creația ne dă această unică zestre de a ne revela prin cuvînt, de a ne căuta într-un univers pe care l-am zidit noi. Unicitatea limbajului poetic este difuzată pe orice frecvență, cuvîntul rămînînd într-o proprietate a sa care nu se dilată, nici se strînge în funcție de anotimpuri. E universul pe care îl străbatem, îl cunoaștem, dar pe care niciodată nu-l vom pătrunde pînă la posibilul său capăt. De la Abélard se știe că cuvintele sînt făcute pentru „a semnifica" realuri (*nominalisme*), corepunzînd lucrurilor pe care le semnifică. Toată problema, în poezie, este a limbajului, nu a limbii. De aici pornește confuzia. Limbajul este interpretabil. El înseamnă deja artă. Pluralitatea „vocilor" în poezie derivă din această condiție de sine a limbajului. Cuvîntul își păstrează funcția sa originară. El nu are proprietăți confuze. Limbajul apare ca un cod al poetului, un cifru al său. Voind să cunoaștem opera, trebuie să străpungem limbajul, căutînd-o dincolo de el, dar prin el, nu în afara sa. Pluralitatea limbajului este exact posibilitatea infinită de interpretare a mesajului. Totul este de a descoperi taina de ziuă și noapte a operei poetice. Pluralizăm interpretările, lecturile, eforturile în jurul carcasei care acoperă și păstrează opera poetică. Cineva ar putea să se întrebe dacă această căutare nu are destinul lui Sisif, efortul mărindu-i taina. Nu o dată avem impresia că toate drumurile deschise spre interiorul operei, reale, sau posibile, undeva conduc la abandon. În fond, fiecare își alege un alt punct cardinal spre care vrea să orienteze opera. Fiecare, este adevărat, are o logică a sa și convinge asupra necesității sale. Dar fiecare este parțial. Este un fragment. Pluralitatea limbajului este un fel de construcție care se supraetajează, dar care nu atinge cerul. Pe fiecare cale opera poetică ni se relevă, „se lasă luminată", dar nu devine niciodată un peisaj în alb. Taina sporește precum în fizica moleculară, unde orice adîncime suprainfinitezimală deschide porțile spre alte infinituri și labirinturi ale necunoscutului. Orice univers, indiferent de mărime, este inepuizabil. La fel, cel al Poeziei. Taina este a sufletului, a conștiinței umane săpată în acest adînc pe care îl cuprinde cuvîntul.

Orice limbaj literar, fiind unic și irepetabil, înseamnă, după Michel Foucault, o „destruction violente du ressassement quotidien" (în *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris, 1963, p. 61—62). În această renunțare la limbajul consumat, deja spus sau în plin uz, poetul nu preface în cenușă limba însăși și nici nu vrea să spună „mai bine" ceea ce s-a spus, ci numai să supună „la forme au seconde aléa d'une destruction explosive et, de ces morceaux épars, inertes, informes, faire naître en les laissant en place la plus inouïe des significations" (*ibidem*).

Fiecare poezie fiind un împlinit, are conținutul său strict al mesajelor. Cuvîntul artistic nu cumulează mai multe valori conținutistice, ci unul singur. Dorul din *Luceafărul* nu este egal cu dorul din *Mai am un singur dor*. Cuvîntul nu va mai putea fi definit decît numai prin înțelesul pe care i l-a dat poetul. Cîmpul gramatical a devenit un cîmp logic, deschis, inventiv de înțelesuri, speculativ, cum spune

Constantin Noica. Posibilitatea de interpretare a limbajului artistic este ceea ce se numeşte pluralitatea limbajului, adică pluralitatea înţelesurilor pe care ni le relevă eului nostru cuvîntul poetic, nu pluralitatea înţelesurilor pe care el le-ar cuprinde în aceeaşi unitate. Cuvîntul artistic are limita gramaticală şi nelimita orizontului. Citind şi auzind cuvîntul artistic, noi îi dăm încontinuu un sens configurativ orizontului nostru corelat însă orizontului aspirat de operă. Relaţionalizarea limbajului artistic este o corelare a celor două orizonturi, al cuvîntului poetic şi al meu ca lector. El pare mereu altul, pentru că îl privim de fiecare dată printr-un alt orizont, cu o altă sensibilitate, altă logică, altă aspiraţie. „Varietatea", după expresia lui Roland Barthes este „pur combinatorie", adică este o operaţie tehnică, exterioară. „Discursul" liric beneficiază, cum ştim, de o „unitate structurală", de o codificare proprie şi de o „mobilizare" a tuturor detaliilor componente. Problema limbajului liric angajează *discursul* prin fenomenul de continuitate, care constă în varietatea în repetiţie, în reînvierea codului. „Dialectica diferenţierilor" intră în joc ca într-o acţiune fatală de existenţă a operei, poate să pună în evidenţă limbajul poetic, dar nu poate suplini metafora căreia şi Barthes îi acordă o importanţă maximă: „există în sine", ceea ce nu trebuie să fie explicat prin unitatea structurală obţinută prin procedeele şi raportările exterioare. Limbajul poetic este un cod de înţelesuri propriu fiecărei opere, nu un cod de procedee lexical-formale. Ceea ce lingviştii nu înţeleg este, tocmai puterea cuvîntului de a se exprima dincolo de sine, harul său de a se retransmite şi de a fecunda fără încetare conştiinţa umană istorică. Măreţia de taină a limbajului poetic constă tocmai în această putere de a se identifica oricărei conştiinţe, de a suplini absolutul printr-un absolut al său. Poetul nu îşi dublicitează existenţa disimulînd şi simulînd pluralităţi de trăire. El găseşte cuvîntul care va fi numai al său. Metafora „valoroasă în sine" este această capsulă ermetică în care se condensează un *infinit*. Poetul nu a ucis cuvîntul, ci a înmagazinat un potenţial vital ce nu poate fi consumat niciodată. Este ca şi viaţa noastră, mereu alta şi mereu aceeaşi. Umanitatea noastră îşi găseşte limbajul său în metafora poetică. În acest sens trebuie să luăm afirmaţia lui Maurice Blanchot cînd spune că „opera se realizează în afara ei şi după modelul lucrurilor din exterior". Gravitatea ei este atît interioară, cît şi exterioară. Existenţa de sine a operei se modelează şi se împlineşte, fiind mereu deschisă la orice prezent, luminîndu-se după formele de cultură şi de istorie pe care le străbate. Noi nu vorbim ca în opera poetică, iar opera ne vorbeşte altfel decît a vorbit contemporanilor săi. Poezia se naşte cu fiecare dintre noi. Ibrăileanu spunea că noi nu mai simţim ca Eminescu — şi spunea un adevăr — dar nici Eminescu nu simţea nici ca predecesorii, nici ca urmaşii săi. Cu toate acestea, noi nu sîntem străini unii altora. „Niciodată, spunea Blanchot, *Eumenidele* nu vor mai vorbi grecilor, şi nu vom şti niciodată ceea ce s-a spus în acest limbaj. Acesta este adevărul. Dar tot adevărat este de asemenea că *Eumenidele* nu au vorbit niciodată pînă la capăt şi că de fiecare dată cînd ele vorbesc are loc o naştere unică a limbajului pe care îl vestesc; vorbind odinioară ca divinităţile furioase ori potolite, înainte de a se retrage în templul nopţii — şi acel limbaj ne este necunoscut şi ne va rămîne străin —, vorbind mai tîrziu ca simboluri

ale puterilor obscure, cărora le este necesară lupta pentru întronarea justiției și culturii — și acest limbaj nu ne este decît puțin cunoscut —, vorbind, în sfîrșit, poate că într-o zi, ca și opera în care cuvîntul este totdeauna originar, cuvîntul originii — și acela ne este necunoscut, dar nu străin. Și dincolo de toate acestea, lectura, viziunea, strîngînd mereu dincolo de greutatea fiecărui conținut și de diversitatea de căi ale unei lumi desfășurate, intimitatea unică a operei, surpriza genezei sale constante și avîntul desfășurării sale" (*ibidem*, p. 278). Să păstrăm din această frumoasă metaforă a dialecticii aventurei mesajului poetic în timp, o idee prețioasă : aceea a integrității originare a operei, în ciuda relativei sale aneantizări în timp. Cuvîntul originar, cuvîntul esență al operei ! De fapt, pe acesta îl căutăm și îl rîvnim în efortul nostru de a descoperi poezia prin cuvînt. Nu impenetrabilitate, ci efort veșnic de a atinge Absolutul. Textul lui Eminescu nu este mai puțin „dificil" decît al unui ermetic ca Barbu, sau al unui filozof ca Blaga. Descifrarea codului liric invită la o pluralitate de lecturi, de interpretări și de preluări. Cuvîntul genetic al poetului, cuvîntul cu care el face lumea, nu acel cuvînt uzat, cuvîntul nostru, cuvîntul în care de obicei nu înțelegem decît convenționalul „semnelor noastre". Descoperirea unei opere este o descoperire a limbajului său. Putem să dăm soluții, putem să propunem sensuri noi, putem să auzim sensurile noastre — trebuie însă să identificăm, identificîndu-ne cu el, sensul originar al cuvîntului poetic. Există de la Eminescu încoace un *dor* și o *jale* numai ale poetului. Cuvîntul poetic are o valoare strictă de sine interpretabilă, neconfundabilă. Apare, de altminteri, cu fiecare operă poetică un alt limbaj, cum nu mai există nici înainte și nici după el, ca un fenomen unic. Acest cuvînt primar, originar, al poeziei, trebuie aflat. Fără el nu ar exista arta, mereu nouă, mereu un început. Între cuvîntul *minune* la Eminescu și *minune* la Blaga, sînt deosebiri de ființă ale poeților. Limbajul poetic schimbă de fiecare dată universul, rămînînd mereu el însuși. Artistul a făcut din limbaj spațiul nou al universului. „A vorbi înseamnă în mod esențial a transforma vizibilul în invizibil, înseamnă a intra într-un spațiu care nu este divizibil, într-o intimitate care există în afară de sine". Firește, cuvîntul nu ar putea să participe la această aventură cu sensuri și înțelesuri mixte, în paralel. Cuvîntul, ca și înțelesul pe care îl are, este unic : cristal purificat pînă la esență, tot ceea ce s-a putut obține printr-o sinteză capitală. El nu lasă goluri de aer în juru-i, ori în sine. Interpretările noastre îi acordă sensuri, în funcție de termenii ecuației la care îl referim și de complexul în care îl privim. El provoacă varietatea posibilului, nu acumulează o masă de înțelesuri diverse. Aliura „semnului", semnificația notației verbale, acel ceva care nu mai aparține cuvîntului uzual, ci al celui poetic pune creația într-o continuă încercuire a exegezelor. Realul poetic însă nu se extrage din cuvînt ca un miez sufocat de învelișul său. Nu există un limbaj și o literatură, arta nefiind un fel de vîsc care să se dezvolte parazitar pe tulpina limbii. Limbajul nu rămîne o parte separată de semne, de semnificanți, iar poezia nu este o parte separată a semnificațiilor. Cuvîntul poetic este limbaj și sens la un loc. Semnificatul este cuprins în semnificant. Cînd cineva a arătat pînă în extrem arta combinatorie formală a poemului malarméean, sau a expresivității eminesciene, nu a făcut o analiză a semnificantului separată

de semnificat. Limbajul poetic nu este limbajul „deja semnificant". Această dificultate de a înţelege diferenţierile de limbaj, dă impresia de ambiguitate, de fenomen de transfer de funcţii. Limbajul liric însă are o existenţă integrală, care nu pune la îndoială nici putinţa artei de a se comunica pe sine, nici putinţa cuvîntului de a exprima mesajul uman întocmai. Roland Barthes afirma în *Littérature et signification* că numai „acest fel de inversiune răsucită a funcţiilor (între limbaj şi literatură, *M.B.*) explică ambiguităţile prea bine cunoscute ale discursului literar; este un discurs pe care îl crezi fără a-l crede, căci actul lecturii s-a bizuit pe o veşnică alternativă între cele două sisteme : vedeţi cuvintele mele? eu sînt limbajul, vedeţi sensul meu? eu sînt literatura". În poezie însă dispare orice contradicţie între Cuvînt şi Sens, topindu-se în existenţa limbajului poetic. Cuvîntul literar avînd din capul locului un alt sens decît l-a avut pînă la el, nu mai este simţit ca stadiu, treaptă, structură aparte, ci ca o realitate a sensului literar. Lectura poeziei nu diferenţiază şi prin aceasta nu distanţează două feţe ale unei unice realităţi. Noi nu ascultăm cuvintele, ci *vocea* artei cuprinsă în materialitatea verbală. De altfel, ce rost ar mai avea să rămînem la stadiul semnificantului, cînd în literatură noi nu luăm decît cunoştinţă de „obiectul parazit al limbii, literatura", adică de semnificaţi. Noi căutăm limbajul care nu se mai reclamă : eu sînt limbajul , priviţi-mi cuvintele, ci acela care poate spune : eu sînt poezia. Gestul poetic este un gest de a construi un limbaj, depăşind limba în accepţia sa obişnuită, dîndu-i o valoare inedită, o capacitate imprevizibilă de comunicare, părînd că nu va putea să spună totul, dar totdeauna spunîndu-l. Poezia ne cheamă prin cuvînt, pentru că cuvîntul său este originar, aparţine unei conştiinţe demiurgice, născătoare prin limbaj de nomen-uri în Univers. S-ar putea invoca aici contra-argument experienţa poeziei şi artei suprarealiste şi moderniste în general, a cuvîntului „necăutat" şi ales din căciulă, a cuvîntului întîmplător în care se varsă dicteul liric din subconştient. Şi aici, de vreme ce nici o experienţă, oricît de năzdrăvană, nu s-a putut dispensa de el, cuvîntul, oricît de grav ar fi blamat, este capsulat cu un sens, chiar atunci cînd vrea să-i dea, teatral, un non-sens. Supermoderniştii care n-au nimic de spus schimonosesc şi chinuie cuvintele, le scriu de-a-ndoaselea. Se crează o falsă dificultate şi profunzime. Aceasta este însă o dificultate aparentă, gramaticală, antigramaticală de fapt. Nonsensul şi lipsa de sens au fost luate în critică ca sensuri. S-au improvizat în deşerturi parcuri cu lalele şi trandafiri. Categoric trebuie făcută distincţia între mîzgăleli şi pictură, între poezie şi versificaţii abracadabrante. Sintezele nu se obţin în laboratoare în care aparatele sînt transformate în cioburi. Profunzimea nu este o chestiune de meşteşugială teribilistă. Adevărata esenţializare în poezie este o eliberare a mesajului şi a trăirii lirice de tehnicile profesional-poetice. Este o rigoare geometrică a limbajului poetic, o sublimare totală. Sensul poetic îşi realizează o expresie adecvată. În fond, orice limbaj poetic cuprinde un anume proces de „ermetizare", de închidere şi condensare, derivat din însuşi efortul de esenţializare a emoţiei poetice prin metaforă. Există grade de „ermetizare" care nu sînt direct proporţionale cu gradele de profunzime poetică, mai ales cînd aceasta se manifestă ca un tic şi modă de generaţie etc. Orice limbaj poetic autentic este însă un limbaj greu, prezentînd anume

dificultăţi de descifrare. Baudelaire este tot atît de „dificil" ca şi Apollinaire sau Michaud. Dificultatea *inventată* de suspecţi poeţi rămîne o simplă aparenţă şi de ermetism şi de profunzime. Reversul este că nu orice text liric care se înţelege greu este şi un text profund. În schimb, orice poezie, ca fenomen de abstractizare prin metaforă, implică o stare concentrată, de cifru şi de simbol al mesajului. Convorbirea ei este nesfîrşită, difuziunea nelimitată, limbajul însă este unic. El nu ne-a parvenit ca o rocă de mica la care desghiocăm straturile de foiţe. În cifrul cel mai lapidar, Barbu a ascuns un sens şi un secret de existenţă. Procesul de desermetizare a limbajului poetic, de traducere la toate nivelurile de receptori a acestui fond, produce această pluralitate de căi. Izvorul poetic este universal, străbătînd orice geografie posibilă, captările sale infinite dau impresia de o pluralitate a limbajului. Racordat la umanitate, el este mereu acelaşi. Limbajul poetic are un înţeles de o anume intensitate, profunzime şi altitudine. Ecoul în conştiinţa noastră produce atingeri luminoase, de o varietate infinită. Pluralitatea limbajului poetic este un fenomen de transmisie şi recepţie. Verbul arde în incandescenţă. Poetul şi-a ales pentru a ne transmite nouă un mesaj în eternitate. Noi tălmăcim, căutăm parabola, sensul pentru care ne-a fost adresat. Fiecare îşi alege din el partea de zestre de care are nevoie. Destinul uman al poeziei o face să fie a tuturor, rămînînd mereu ea însăşi.

O POSIBILITATE DE A CONCEPE SOCIOLOGIA LITERATURII: CORELAREA FUNCȚIONALĂ A STRUCTURILOR DINAMICE

ROXANA SORESCU

O modalitate de a practica sociologia literaturii este cea preocupată mai ales de receptarea operei de artă, neavînd în comun cu estetica decît faptul că se referă la un produs de natură artistică, fără a fi interesată în fond de specificul alcătuirii acelui produs. Anchetele, sondajele, statisticile și, în general, orice mijloc de investigație obiectivă pus la îndemînă de metodologia sociologică obișnuită sînt extrem de utile și curent folosite în cercetările privind actul publicării, circulația cărții sau orice altă manifestare a literaturii ca produs în circulația comercială. La un nivel mai specializat poate fi cercetat gustul publicului, capacitatea sa de orientare sau, privind lucrurile din perspectiva creatorului de literatură, răspîndirea geografică a scriitorilor, elementele care determină constituirea categoriei sociale de „scriitor", succesiunea generațiilor literare etc. Este modalitatea cea mai frecventă de a considera literatura ca obiect de investigație sociologică, teoretizată ca atare de Robert Escarpit [1] și dusă cu succes la capăt de echipe specializate de sociologi, ce-și propun să studieze ecoul, succesul și, eventual, influențele unei opere de artă. Nefiind aici interesați în cercetarea efectelor extraestetice ale literaturii, nu ne vom ocupa deloc de această posibilitate de a considera opera literară.

Egal interes sociologic prezintă și considerarea literaturii ca rezultat special al unui act creator individual, căutarea unei posibilități metodologice care să înglobeze atît caracteristicile estetice ale operei, cît și împrejurările social-istorice externe care i-au determinat geneza. Ni se pare la fel de interesantă întrebarea în ce măsură într-o operă de artă se exprimă artistul ca individualitate puternic diferențiată, dar și ca ins social. Dacă primul fel de a considera sociologia literaturii putea revendica în sprijinul său o multitudine de tehnici și metode de investigație științifică, obiectivă, într-al doilea caz am deplasat discuția pe terenul mai labil al determinismului social și psihologic, dacă într-adevăr de deter-

[1] Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, PUF, Paris, 1968.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 251–259, BUCUREȘTI 1972

minism este vorba şi nu de un alt tip de relaţie, pentru care nu avem încă un nume. Raportul dintre personalitate şi mediu, reacţia cu caracter deosebit care este reacţia estetică alcătuiesc un domeniu în care generalizările cer prudenţă, iar explicaţiile nu sînt valabile decît în cazurile individuale, cerînd cunoaşterea aproape deplină a împrejurărilor în care s-a cristalizat ideea artistică şi s-a realizat opera. Cu toate acestea, sociologia literaturii concepută ca un auxiliar al înţelegerii genezei şi ca o metodă explicativă a receptării operei ni se pare una dintre căile de investigaţie cele mai fructuoase, de aplicare la domeniul estetic al unor noţiuni extraestetice. Pe cît de vechi sînt întrebările de la care am pornit : în ce măsură pot fi reunite în acelaşi sistem explicaţia psihologică şi cea sociologică a creării unui produs cu caracteristici estetice, ce raport se află între valoarea estetică şi conştiinţa istorică implicită sau explicită a unui individ, pe atît de numeroase sînt şi răspunsurile lor.

Pornim, ca de la o primă etapă cristalizată teoretic în explicarea psiho-socială a genezei literaturii, de la ,,structuralismul genetic'' al lui Lucien Goldmann [2]. Rezumînd rapid, aserţiunile lui L. Goldmann sînt următoarele : Orice fapt uman reprezintă răspunsul unui subiect individual sau colectiv la o situaţie socială şi constituie o tentativă de a modifica o situaţie dată într-un sens favorabil subiectului. Sociologia literaturii, revendicată de autor de la concepţia estetică a lui G. Lukács, dar acceptată cu rezerve de acesta, refuză să considere artistică explicarea analogiei dintre un fapt istoric real şi un eveniment romanesc, nu este interesată de corespondenţele dintre ,,conţinutul'' operei şi realitatea pe care ea îşi propune s-o ,,oglindească''. Relaţia esenţială dintre viaţa socială şi creaţia literară nu se referă la conţinuturile acestor două sectoare ale activităţii umane, ci numai la *structurile mentale*, pe care ea le numeşte *categorii*, structuri ce organizează atît conştiinţa empirică a unui grup social, cît şi universul imaginar creat de scriitor. Structurile mentale, sau structurile categoriale semnificative nu sînt fapte individuale, ci sociale, întrucît experienţa unui singur individ este prea scurtă şi limitată pentru a crea o astfel de structură mentală ; aceasta nu poate fi decît rezultatul activităţii unificate a unui număr important de indivizi care se găsesc într-o situaţie analogă. Relaţia între structura conştiinţei unui grup social şi cea a universului unei opere constituie, în cazul cel mai favorabil, o *omologie* mai mult sau mai puţin riguroasă, dar adesea este o simplă *relaţie semnificativă*. Din această perspectivă se poate întîmpla ca nişte conţinuturi în întregime eterogene sau chiar opuse să fie omoloage structural. Structurile categoriale care domină conştiinţa colectivă şi care sînt transpuse în universul imaginar creat de artist nu sînt nici conştiente, nici inconştiente, sînt procese non-conştiente.

L. Goldmann propunea o soluţie a raportului dintre psihologie şi sociologie pe care n-o putem accepta fără oarecare rezerve. El însuşi,

---

[2] Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans Les Pansées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, 1955 ; *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964 ; *La sociologie de la littérature : situation actuelle et problèmes de méthode*, în ,,Revue Internationale des Sciences Sociales'', vol. XIX, nr. 4, UNESCO, 1967. În ţara noastră concepţia lui L. Goldmann asupra sociologiei literaturii a fost discutată pentru prima dată de Paul Cornea în studiul *Asupra structuralismului în critica şi istoria literară*, în ,,Revista de istorie şi teorie literară'', tom 16, 1967 nr. 2.

în *Le Dieu caché*, arătase că cercetarea conform metodei preconizate este alcătuită din trei etape : descifrarea raportului dintre textul literar şi viziunea scriitorului asupra lumii, dintre aceasta şi ansamblul vieţii intelectuale şi afective a unui grup şi, în sfîrşit, a raportului dintre conştiinţa grupului şi viaţa economică şi socială a timpului. Observăm însă că, pentru detectarea omologiilor de structură la aceste trei nivele trebuie mai întîi să descoperim structurile specifice ale fiecăruia. Dar aplicînd noţiunea de structură unui ansamblu de fapte sociale deformăm realitatea în mod necesar : întîi, pentru că ceea ce noi numim „structură" este un model de organizare conceput mental de cercetător, model a cărui concordanţă mai mare sau mai mică cu realitatea nu înseamnă că el se suprapune complet acestei realităţi ; modelul reprezintă o simplificare, o schematizare şi, fiind produs uman, o subiectivizare a realităţii obiective. Dacă pentru cercetarea organizărilor sociale modelul are valoare operativă, practica social-istorică confirmîndu-l sau infirmîndu-l, pentru faptul artistic el reprezintă o contradicţie în termen : opera de artă are valoare estetică numai în măsura în care toate detaliile, la toate nivelele, sînt relevante, orice esenţializare, orice reducere pulverizează specificul artistic. Dacă recunoaştem aceasta, şi toţi cei care au aplicat structuralismul la literatură au trebuit s-o recunoască ca pe un dat fatal, cum putem evita, în structuralismul genetic, ceea ce ne-am propus dintru început să nu facem : reducerea omologiilor la asemănări de conţinut? Din lecturile noastre de analize structuralist-genetice nu putem cita decît un singur caz în care primejdia a fost evitată : în analiza făcută de L. Goldmann gîndirii tragice a lui Pascal ; în aceeaşi lucrare (*Le Dieu caché*), teatrul lui Racine este analizat fenomenologic, independent şi de ipotezele biografice şi de fundalul social care-l explicase pe Pascal. Este luată în considerare numai o anume atmosferă intelectuală, dar supunerea unui scriitor la spiritul timpului său nu înseamnă deloc, în concepţia iniţiatorului metodei, o explicare structuralist genetică. Cît despre romanele lui Malraux, analizate în lucrarea *Pour une sociologie du roman*, acolo ispita analogiilor concrete era prea mare pentru a fi înlocuită cu analogiile între abstracţiuni, între structuri.

Nu putem renunţa, pe de altă parte, la cîştigul metodologic adus de viziunea lui Goldmann asupra artei, nici nu dorim să subscriem la compromisul propus de Arnold Hauser, întemeiat pe imposibilitatea de a concilia esteticul cu sociologicul : ... „Alle Kunst ist sozial bedingt, doch nicht alles in der Kunst ist soziologisch definierbar. So vor allem die künstlerische Qualität nicht ; diese hat keine soziologisches Äquivalent ... Die Soziologie kann höchstens die weltanschauliche Elemente, die ein Kunstwerk enthält, auf ihren seinsmässigen Ursprung zurückführen [3]". Aceasta ar însemna să acceptăm ca sociologice doar echivalenţele de problematică, despre care am convenit că nu fac parte decît ca pretexte din sfera esteticului.

---

[3] „Orice artă este condiţionată social, totuşi nu se poate defini sociologic totul în artă. Mai ales calitatea artistică nu se poate defini ; aceasta nu are un echivalent sociologic. Sociologia poate să lămurească în gradul cel mai înalt originea corespunzătoare a elementelor de concepţie asupra lumii pe care le conţine o operă de artă". Arnold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, C. H. Beck'sche Verlag, München, 1958, p. 6, 7.

Putem însă repune în discuție două noțiuni fundamentale : aceea de *structură* și aceea de *determinism*. Încercarea de a lega noțiunea statică de „structură" de aceea de „determinism" a întreprins-o, în interpretarea psiho-sociologică, Peter M. Blau : „Le principe général est que si le caractère X de l'*ego* affecte non seulement le caractère Y de l'ego, mais aussi le caractère Y de l'autre, un effect structurel sera observé. Cela signifie que la distribution de X dans un groupe reste liée à Y, même si le caractère Y de l'individu est maintenu constant. Un tel résultat indique que le réseau des relations dans le groupe par rapport à X influence Y. Il isole les effets de X sur Y qui sont entièrement dus au processus d'interaction sociale [4]".

Cu alte cuvinte, putem considera că se exercită un efect structural în măsura în care efectul unei caracteristici individuale asupra alteia este suma unui efect individual, dar și a unui efect transmis de grup, care caracterizează grupul ca atare. Din moment ce nu mai vorbim de „structură" ci de „efect structural", considerat ca rezultantă a unei acțiuni reciproc condiționate, am inclus, teoretic cel puțin, individul și grupul căruia el îi aparține în aceeași unitate. Caracteristica acestei unități este de a fi alcătuită din părți ce sînt în permanentă mișcare, în veșnic schimb de substanță. Între aceste componente relația de cauzalitate lineară nu mai poate fi relevantă, și nici omologiile dintre structuri nu mai pot constitui un mijloc general de explicare, întrucît avem în vedere elementele aceleeași structuri, condiționate de influențarea reciprocă [5]. Psihologia individuală nu este considerată relevantă decît în măsura în care concordă cu caracteristicile grupului, deduse din acte extraestetice. Prima obiecție ce se poate aduce acestui concept ce înglobează dinamismul individ — grup și considerării individului doar în măsura în care trăsăturile sale reprezintă o reacție sau provoacă o reacție în mediul înconjurător e faptul că ea este potrivită mai ales pentru omul cu valoare medie, adaptabil și nedotat cu individualitate puternică, cum nu este artistul. Unitatea alcătuită din artist și grupul în numele căruia vorbește el se află în legătură, în sfera valorificării, cu unitatea mereu schimbătoare, alcătuită din valoarea informativă, educativă, conjuncturală și valoarea estetică intrinsecă a operei. Așa cum omul este suma reacțiilor sale și a influențelor exercitate asupra sa, fiind totuși calitativ altceva, valoarea estetică reprezintă însumarea valorilor intermediare, fiind totuși calitativ deosebită. Întrebarea este ce fel de legătură există între aceste două tipuri de structuri dinamice.

Noțiunea psiho-socială de structură ne ajută în mai mare măsură decît altele la luminarea unor puncte legate atît de geneza, cît și de receptarea operei. Se poate spune că, dacă în sfera explicațiilor genetice vom afla un înalt grad de coincidență între artist și lume, ne putem aștepta

---

[4] Peter M. Blau, *Formal organizations : dimensions of analysis*, în „The America Journal of Sociology", 63, 1957, citat după Raymond Boudon, *À quoi sert la notion de structure*, Gallimard, 1968, p. 64.

[5] În acest caz nu se mai dovedește valabilă teza pe care o accepta A. Hauser ca pe o premisă a limitării reciproce dintre sociologie și psihologie : „Vom Standpunkt der soziologischen Kausalität erscheint die Psychologie als eine nicht zu Ende gedachte Soziologie, genau so wie vom Standpunkt der psychologischen Motivation die Soziologie nicht bis zum wirklichen Ursprung der seelischen Haltungen zu dringen scheint. "A. Hauser, *op. cit.*, p. 15.

ca în sfera receptării această coincidență să se manifeste printr-o însușire rapidă a operei de către public, prin succes. Omologiile între structura socială și structura artistică propuse de Goldmann explică în ce măsură opera de artă răspunde unui imperativ social, este determinată de viața socială (de la nivelul superficial al problematicii tratate la nivelul cel mai profund al alegerii ei în funcție de subconștientul colectiv); încercăm însă să găsim o noțiune care să arate în ce măsură interacțiunea dintre colectivitate și creator (la toate nivelele, de la psihologia comportamentului la contribuțiile subconștientului), interacțiune considerată ca o unitate în sine, corespunde unor tendințe obiective în evoluția societății, în ce măsură creatorul corespunde sensului istoriei.

Neadmițînd cauzalitatea lineară, trebuie să căutăm o noțiune care să înlocuiască explicațiile simplu deterministe. Potrivite ni se par conceptele lui Georges Gurvitch de „corelație funcțională", de „regularități de tendințe", de „integrări în ansambluri". Enunțînd regulile explicației sociologice, G. Gurvitch socotește că acolo unde „lipsește cauzalitatea" pot fi aplicate conceptele amintite, iar domeniul lor specific prin excelență este acela al artei. Cu amendamentul că noi vom folosi noțiunea nu pentru că lipsește cauzalitatea, ci pentru că ea nu este detectabilă decît în condiții excepționale, de obicei situîndu-se într-o sferă imprecis determinată, noțiunea de „corelație funcțională" ni se pare operantă între cele două sfere dinamice, alcătuite din personalitate — grup, pe de o parte și din valori diferite — valoare estetică, pe de altă parte.

„Corelațiile funcționale sînt corespondențe între două ansambluri de fapte sociale, care nu pot fi orînduite în situații de elemente antecedente unul față de altul, care nu se găsesc în raport cu cauzalitate reciprocă și a căror constanță nu poate fi dovedită, dar care reclamă integrarea lor în același cadru al fenomenului social total. Acestea sînt corelațiile funcționale care se stabilesc în sociologia cunoașterii, a vieții morale, a religiei, a artei [6] ".

Pînă la a descoperi mecanismul corelațiilor funcționale între două structuri dinamice se impune analiza componentelor esențiale ale fiecărei structuri. Ne vom ocupa deocamdată numai de cea alcătuită din raportarea individului la grupul din care face parte. Raportul individ-societate, așa cum îl înțelegem aici, se poate subordona conceptului de *structură dinamică semnificativă*, utilizat de G. Lukács în lucrarea sa de tinerețe *Istoria și conștiința de clasă* [7]. Fiecare fapt, consideră G. Lukács, reprezintă concomitent o structură semnificativă de elemente și este la rîndu-i element constitutiv al altei structuri. Fiecare fapt artistic, am adăuga, reprezintă o structură psiho-socială semnificativă, dar intră la rîndu-i în componența valorii estetice.

Socotim că structura individ-grup se alcătuiește la cel puțin trei nivele esențiale: 1) nivelul subconștient, 2) nivelul conștient-ideologic, 3) nivelul formal. Explicațiile sociologice interferează la fiecare palier

---

[6] *Traité de sociologie, publié sous la direction de Georges Gurvitch*, tome 1-er, PUF, Paris, 1962, citat după *Sociologia franceză contemporană*, antologie de Ion Aluaș și Ion Drăgan, Ed. Politică, București, 1971, p. 186.

[7] Simplificînd, eliminăm din discuție conceptele de „conștiință posibilă" și de „posibilitate obiectivă".

cu cele psihanalitice, ideologice şi expresive. Opera va fi corelată cu subconştientul colectiv, cu structura de clasă, cu gradul de dezvoltare a mijloacelor de exprimare artistică, cu stilul unei epoci [8].

Corelarea funcţională a structurilor dinamice se face, din motive metodologice, succesiv şi din interior spre exterior; ideal ar fi ca toate nivelele să fie cuprinse într-o privire unitară, care să surprindă şi relaţiile dintre ele în interiorul aceleiaşi structuri. La primul nivel, psihanaliza împrumută sociologiei cîteva dintre conceptele ei fundamentale, utilizate însă de aceasta din urmă într-un fel propriu. Pentru că problema este nu numai de a detecta ecourile subconştientului colectiv al lui Jung într-o operă individuală, ci şi de a surprinde măsura în care o refulare strict individuală are cauze şi influenţe sociale. Primejdia este de a ne referi la „grup" ca la un individ înmulţit de nenumărate ori cu el însuşi, ignorînd caracteristicile grupului ca unitate constituită din caracteristicile comune şi generale ale elementelor componente. Prima cerinţă ar fi considerarea instituţiilor, obiceiurilor, convenţiilor, principiilor morale nu ca un rezultat social constituit al refulării, ci dimpotrivă, considerarea refulării ca urmare a unor norme impuse de alte nevoi decît cele individuale ale dezvoltării istorice. Dacă prin psihanaliză putem adesea explica funcţia unei opere anumite în viaţa unui creator anume, nu trebuie să uităm că dezvoltarea bio-psihică a unui individ este o modalitate prin care se exprimă istoria în chiar momentul constituirii ei: autoreprezentarea urmează căi socialmente constituite pentru a deveni inteligibilă, corelîndu-se astfel cu conceptele colective. Desigur, psihanaliza rămîne străină de valorile artistice ca atare şi apare nevoia de a adiţiona concepte referitoare la mijloacele tehnice de expresie, la nivelul stilistic al unei epoci.

Conceptul cel mai des utilizat în sociologia artei este acela de „stil", care pare să împace dorinţa de a privi creatorul din punctul de vedere estetic cu aceea de a-l încadra într-un grup, constituit de asemenea în conformitate cu anumite valori expresive. Mai mult, utilizarea conceptului de stil într-un sens explicativ are o tradiţie pe care sociologii contemporani nu uită să şi-o revendice. Cînd, în lucrările lui din 1904 şi 1929, *Die klassische Kunst* şi *Die kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Wölfflin introducea şi demonstra posibilitatea de a scrie o istorie a artei în care creatorul să fie complet subordonat unei opţiuni stilistice, era întemeiat primatul unei concepţii colective asupra oricărei opere individuale. Omul nu mai conta decît ca factor istoric şi Wölfflin putea ambiţiona spre o istorie a artei în care să nu fie citat nici un nume, pentru că nu particularul contează, ci frecvenţa anumitor mijloace stilistice. Ideea unei „Kunstgeschichte ohne Namen" n-a recrutat prea mulţi partizani, arta cultă anonimă contrazicînd pe de o parte prea multe habitudini critice, iar o independenţă a mijloacelor de expresie faţă de artist fiind, pe de altă parte, parţial inexplicabilă la nivelul istoric general

[8] Concepînd astfel relaţiile dintre faptul artistic şi cel social, vechile perechi de noţiuni tradiţionale: individ-societate, lume interioară-lume înconjurătoare, originalitate-tradiţie îşi pierd semnificaţia, întrucît ceea ce era considerat pînă acum factor de opoziţie devine element component al unei unice structuri dinamice.

și la cel personal. Preluînd însă de la Wölfflin ideea unității stilistice a tuturor domeniilor artei și corelînd-o cu cea de „Zeitgeist", de spirit al timpului, vom obține o nouă posibilitate de legătură între o activitate strict individuală și o mentalitate colectivă. Însemnătatea conceptului de stil, esențial pentru sociologia literaturii, o subliniază și Arnold Hauser : „Kollektive geistige Formen, namentlich künstlerische Stile, sind offenbar nicht nur Gänze die Schöpfung von einzelnen Individuen. Sie werden, wie Ernst Gall von der Gotik sagt, nicht„ "erfunden", das heist auf einmal und nicht planmässig hervorgebracht. Sie bilden vielmehr im Sinne des Engelschen Kräfteparallelogramms das ungewollte und zuweilen ungeahnte Nebenprodukt von Haltungen und Handlungen, die ursprünglich auf andere Ziele gerichtet waren. Sie müssen jedoch von einer bestimmten, wenn auch nicht ernierbaren schöpferischen Idee, einem Einfall oder einer Vision ausgegangen sein, die nur ein Einzelner haben konnte. Ein Stil mag sich noch so allgemeingültig und unpersönlich gestalten, noch so vielen Individuen als Ausdrucksmittel oder Wertmassstab dienen, aber die erste Schritt, der zu seiner Bildung führt, stellt einen psychichen Akt dar, der mit dem Begriff einer unpersönlichen Gruppe unvereinbar ist [9]".

Interesant ni se pare faptul că, pornind de la definirea stilului pe baza experienței creatorilor de artă, se ajunge la consolidarea lui, pentru alți sociologi, pe temeiul generalizării în receptarea lui de către public. Astfel o noțiune inițial normativă în sfera creației ajunge să fie caracterizată pe baza frecvenței în sfera receptării :
„Without intending in any way a precise definition, I shall consider a style to be the mode in which an individual art work speaks to us, in so far it is a mode which is shared or shareable by other works [10]".

Dacă integrarea psihologică și stilistică a creatorului și receptorului reprezintă straturile totuși periferice ale influenței exercitate de societate asupra individului, conștientizarea poziției sociale este suficientă pentru a determina întemeierea unei estetici care s-o considere momentul de bază al creației. Procesul formării conștiinței de clasă are și el etape și nuanțe, mulți creatori rămînînd pînă la sfîrșit ancorați fie într-un moment de semicristalizare a conceptelor, fie în concepte pe care propria lor operă le depășește. L. Goldmann socotește, cum am văzut, că legătura conștiinței creatoare cu conștiința individuală socială reprezintă mai ales utili-

[9] „Formele spirituale colective, în special stilurile artistice, evident nu sînt în întregime creația unor indivizi izolați. După cum spune Ernst Gall despre stilul gotic, ele nu sînt „inventate", adică nu sînt produse dintr-odată și în mod deliberat. Din contră, ele constituie — în sensul paralelogramului de forțe al lui Engels — un neintenționat și nebănuit produs secundar al atitudinilor și acțiunilor care inițial au fost dirijate spre alte scopuri. Totuși, ele trebuie să rezulte dintr-o anumită idee, chiar dacă ea nu este cu totul creatoare, dintr-o intuiție sau o viziune pe care nu putea s-o aibă decît un individ. Un stil poate să devină cu atît mai general și mai nepersonal cu cît servește la mai mulți indivizi ca mijloc de expresie și valorificare, însă primul pas care duce la constituirea sa reprezintă un act psihic incompatibil cu un grup nepersonal". A. Hauser, *op. cit.*, p. 218.

[10] „Fără a intenționa o definire precisă, voi considra stilul ca fiind modul în care o operă de artă individuală ne vorbește, în măsura în care este un mod împărtășit sau posibil să fie împărtășit de alte opere". Eva Schaper, *The Concept of Style : The Sociologist's Key to Art?*, „The British Journal of Aesthetics", vol. 9, nr. 3, July, 1969, p. 248.

zarea unor concepte și atitudini implicînd un asemenea grad de generalitate încît un individ nu le poate elabora în decursul existenței sale, ele fiind împrumutate, conștient sau nu, de la grupul căruia el îi aparține.

Pe elucidarea raportului dintre social și estetic se întemeiază sistemul estetic propus de G. Lukács. Lukács pornește de la lămurirea concepției marxiste a prevalenței conștiinței sociale asupra existenței sociale, arătînd că nu se poate stabili o ierarhie a acestor două concepte fundamentale, după cum nici determinismul nu poate fi redus la o cauzalitate directă, izvorîtă din principiul „post hoc, ergo propter hoc" : „E o neînțelegere larg răspîndită să se creadă că concepția materialistă asupra lumii ar avea un caracter ierarhic : prioritatea existenței asupra conștiinței, a existenței sociale asupra conștiinței sociale. Cînd materialismul vorbește de prioritatea existenței o face pentru a constata un fapt : Există o „existență fără conștiință, dar nu există o „conștiință" fără existență [11]".

Lukács pune în continuare întrebarea esențială pentru constituirea unei estetici pe temeiuri sociologice : sub ce forme specifice ne apare în dezvoltarea estetică lumea categoriilor comune tuturor formelor ce reproduc realitatea ? În estetică, răspunde G. Lukács, obiectivitatea obiectelor rămîne, dar în așa fel încît „ea cuprinde toate relațiile tipice vieții umane, reflectă nivelul de evoluție internă și externă a umanității la un moment dat, evoluție care este de natură socială. Adică orice creație estetică include în sine un „hic et nunc" al genezei sale ca factor al obiectivității sale hotărîtoare. Orice imagine a ei e determinată practic de localizarea sa [12]".

Cînd enunțase rolul hotărîtor al relațiilor materiale în care sînt implicați oamenii, pentru formarea ideilor lor, Engels subliniase mai ales importanța metodologică a determinimului: „Conștiința (das Bewusstsein) nu poate fi niciodată decît existența conștientă (das bewusste Sein), iar existența oamenilor este procesul real al vieții lor. Dacă în întreaga ideologie oamenii și relațiile lor apar cu capul în jos, ca într-o cameră obscură, acest fenomen decurge și el în aceeași măsură din procesul istoric al vieții lor, așa cum răsturnarea obiectelor pe retină decurge din procesul fizic nemijlocit al vieții lor [13] ".

Analizînd felul în care „cunoașterea de sine" conduce cu necesitate spre cunoașterea obiectivă și cum din tensiunea dintre subiectiv și obiectiv se naște esteticul : „Tocmai fiindcă pentru Lukács bogăția și adîncimea subiectivității se realizează „uno actu" cu procesul de asimilare și integrare a determinărilor lumii exterioare, esteticianul va descrie mișcarea de transformare prin opera de artă a unei subiectivități contingente într-o subiectivitate cu atributul universalității ca un proces simultan de reflectare a lumii în esențialitatea ei [14]".

---

[11] G. Lukács, *Préface à l'Esthétique*, „Europe", 41-er année, nr. 415—416, nov.-dec. 1963, p. 187.

[12] Ibidem.

[13] Marx, Engels, *Despre artă*, Editura politică, 1966, p. 86—87.

[14] N. Tertulian, *Evoluția spirituală a lui Georg Lukács*, în Georg Lukács, *Specificul literaturii și al esteticului*, ELU, București, 1969, p. XXVIII.

Recunoașterea teoretică a acestei corelări implică serioase consecințe în analiza concretă a fiecărei opere în parte. În această perspectivă cel mai ușor se supune analizei romanul, căruia Lukács îi consacrase încă din tinerețe lucrarea despre *Teoria romanului*, bazată pe ideea fundamentală a opoziției dintre personajul romanesc și lumea înconjurătoare. Urmează dramaturgia, analizele întreprinse de Goldmann asupra teatrului lui Racine și celui al lui Jean Gênet, reprezentînd primii pași în această direcție.

Rămîne însă larg deschisă perspectiva aplicării concrete a corelării funcționale dintre structura dinamică psiho-socială și structura dinamică în care se constituie valoarea estetică.

DRAMATURGIA PE TEME ISTORICE A LUI V. ALECSANDRI
(Propunere de analiză)

DESPINA TOMESCU

Cetatea Neamțului — prelucrare dramatică după nuvela lui Costache Negruzzi, scrisă în preziua Unirii — se încadrează perioadei eroice din activitatea lui Alecsandri, a literaturii direct angajate și militante în lupta social-națională din Principate. Celelalte piese istorice, scrierile sale antologice în acest gen, fac parte din perioada „estetică" a creației lui Alecsandri. Retras după 1864 din viața politică, din activitatea direct militantă — reacție a neadeziunii sale la politica internă a domnitorului Cuza și a camarilei sale — Alecsandri este singurul din vechea generație, dintre literații '48-ului, care cunoaște o întinerire a scrisului său, o nouă și principial deosebită perioadă de creație. Aderînd la „Junimea", Alecsandri recunoaște, în noile condiții ale existenței României și culturii românești, necesitatea primordialității esteticului în artă. Este primul care, în poezie — prin *Pasteluri* — va da „Junimii" literatura de reală valoare conformă principiilor ei. Reabilitat în poezie cu *Pastelurile* și *Legendele*, Alecsandri va încerca, la încheierea carierei sale literare, similarul în teatru[1]. El abordează drama istorică cu intenția declarată: „me maintenir dans les régions de la haute littérature"[2]. Destinul acestor piese este sinuos, neașteptat și surprinzător pentru autorul lor[3]. *Despot Vodă*[4], succes sperat și pregătit, a fost o dezamăgire. Cronicile dramatice, ca și circulația orală a observațiilor în opinia publică literată, au fost defavorabile [5]. Proiec

[1] În comedie, asemenea încercare, dar nereușită, făcuse Alecsandri înainte cu *Boieri și ciocoi* (1873). Voise a scrie comedie înaltă, comedie de caractere.

[2] Cf. scrisoarea din 12 nov. 1878, a lui Alecsandri către Ion Ghica, în vol. V. Alecsandri, *Corespondență*, 1960, p. 87.

[3] Folosim informațiile oferite de corespondența poetului și cronicile dramatice din epocă.

[4] Scrisă în 1878, reprezentată în 1879, tipărită în 1880.

[5] Reverențios (Fortunio, *Foileton. Cronica dramatică. Despot Vodă.*, în „Pressa", XII, 1879, 3 oct., nr. 217, p. 2; și 12 oct., nr. 225, p. 2—3) sau ireverențios critici (Fr. D/amé/, *Foița Românului /.../ Despot Vodă /.../*, în „Românul", 1879, 14 oct., p. 956—957; 17 oct., p. 960—961; 21 oct., p. 976—977; 24 oct., p. 984—985; și I. N. Șoimescu, *Foileton. Literatura dramatică. Analiza critică a dramei Despot Vodă de V. Alecsandri*, în „Pressa", XII, 1879, 11 nov., nr. 249, p. 2—3; 12—13 nov., nr. 250, p. 2—3; 14 nov., nr. 251, p. 2—3; 15 nov., nr. 252, p. 2; 16 nov. nr. 253, p. 2; 17 nov., nr. 254, p. 2; 18 nov., nr. 255, p. 2; 19 nov. și 20 nov., nr. 256, p. 2), unii cronicari au negat piesei orice atribut dramatic. Cei favorabili

REV. IST. TEORIE LIT. TOM., 21, NR. 2, P. 261—277, BUCUREȘTI, 1972

6—C. 1221

tata trilogie — *Jolde*, *Lăpușneanu*, *Despot*[6] — a rămas și de aceea, probabil, nicicînd finalizată. *Fîntîna Blanduziei*[7], rezultatul unei confesiuni interioare, piesă scrisă fără ambiție, însoțită de mari îndoieli în momentul reprezentării ei și apoi al publicării, a fost succesul real și durabil al poetului[8]. *Ovidiu*[9], consecința apetitului deschis de *Fîntîna Blanduziei* pentru piesa de inspirație antică, a fost cu greu finalizată din stadiul de proiect și ambiție la stadiul concret de lucrare dramatică. Refăcută în trei rînduri[10], *Ovidiu* a fost, așa cum se temea autorul ei, „un succès d'éstime"[11], inconsistent și ușor perimat[12].

(Ascanio, *Cronica teatrală. Despot Vodă* /.../, în „România liberă", III, 1879, 7 oct., nr. 711, p. /3/, col. /1—2/; 10 oct., nr. 713, p. /2/, col. /2—4/ — p. 3, col. /1—2/; 12 oct., nr. 715, p. /3/ col. /1—2/; 13 oct., nr. 716, p. /2/, col. /4/ — p. /3/, col. /1—3/; 14 oct., nr. 717, p. /2/, col. /2—4/ — p. /3/, col. /1/; și Arutnev, *Chronique théâtrale. Despot Vodă*: /.../, în „Indépendance roumaine", III, 1879, 6/18 oct., nr. 658, p. 2, col. /3—5/; 7/19 oct., nr. 659, p. 2, col. /5—6/ — p. 3, col. /1—2/; 11/23 oct., nr. 661, p. 2, col. /3—4/; 13/25 oct., nr. 663, p. 2, col. /6/ — p. 3, col. /1/) au fost siliți a face polemică, a se transforma în avocați ai lui *Despot*, a căuta contraargumente în favoarea aspectelor incriminate — ce poate fi mai rău pentru un autore? !

[6] Cf. scrisoarea lui V. Alecsandri către Iacob Negruzzi, din Mircești 12 nov. 1878, în vol. V. Alecsandri, *Scrisori*, 1904, p. 111—112.

[7] Scrisă în dec. 1882 — ian. 1883, reprezentată 1884, tipărită 1884.

[8] Cronicarii dramatici defavorabili se abțin. Dacă este atacată, *Fîntîna Blanduziei* este atacată pe motive laterale: etimologia numelui (vezi: în „Vocea Prahovei", 26 febr. 1884; Verax, *Bandusiae sau Blandusiae*, în „Contemporanul", /1884/, p. 582—584; și *Cronica*, în „Românul", XXVIII, 1884, 24 mart., p. 283, col. /1/). Numai Macedonski mai încearcă o veninoasă dar tot indirectă diatribă: Alecsandri este piedica afirmării talentelor tinere și adevărate, dar „publicul", adică „oamenii de carte și inimă" nu poate fi înșelat, el „nu se lasă a fi adimenit de renumele făcut lui Alecsandri de generațiunea din care a făcut parte". (reprodus după „Peleșul", în „Literatorul", V, 1884, nr. 3, sem. I, p. 172—173). Argumentat (Arutnev, *Chronique théâtrale. Fîntîna Blanduziei.*/.../, în „Indépendance roumaine", VIII, 1884, 24 martie/5 aprilie, nr. 1946, p. 3—4; 25 martie/6 aprilie, nr. 1947, p. 3; 27 martie/8 aprilie, nr. 1949, p. 3; și Ascanio, *Fîntîna Blanduziei. Comedie în trei acte de D-nu V. Alecsandri*, în „România liberă", VIII, 1884, 24 martie, nr. 2017, p. 2—3; 25 martie, nr. 2018, p. 2; 29 martie, nr. 2021 p. 2; 30 martie, nr. 2022, p. 2; 1 aprilie, nr. 2024, p. 2; 5 aprilie, nr. 2027, p. 2; 6 aprilie, nr. 2028, p. 2) sau de circumstanță (A. C. Șor, *De prin București*, în „Doina", I, 1884, 8 aprilie, nr. 12, p. 1—2; și Ioan Nenițescu, *Un nou dar făcut literaturii române din partea D-lui Alecsandri*, în „Țara nouă", I, 1884, 1 april., nr. 5, p. 179—183), cronicile dramatice sînt unanim elogioase. Obiecțiile aduse piesei de opinia publică literată sînt minime. Și, ceea ce este mai important, publicul vine la teatru; *Fîntîna Blanduziei* se joacă mereu cu sala și casa pline.

[9] Studiul în vederea piesei începuse încă din dec. 1883; este scrisă spre sfîrșitul anului următor (nov. 1884); reprezentată în 1885, primăvara; tipărită abia în 1890.

[10] Alecsandri reface integral *Ovidiu* la începutul anului 1887; el adaugă un nou prim act și prelucrează din această perspectivă restul piesei — cele patru acte care au constituit inițial drama *Ovidiu*. O revizuire anterioară data din 1885, înaintea reprezentării piesei și după primul ei contact, la lectură, cu societatea literară bucureșteană. Cu cea de-a treia revizuire a textului, în vederea tipăririi lui, Alecsandri își încheie, în 1890, viața și activitatea.

[11] Cf. scrisoarea lui V. Alecsandri către Titu Maiorescu, din 10 ian. 1885, în E. Carcalechi, *Scrisori de V. Alecsandri*, în „Conv. lit.", XXXIX, 1905, iunie, nr. 6, p. 521—522.

[12] Succesul a părut imens, atît la premiera din 1885, cît și la reprezentarea textului remaniat, în sept. 1887. Cronicile dramatice sînt însă, prima dată, călduțe, ocolind subiectul spinos — analiza amănunțită a piesei — sau convertind obiecția în laudă (—, *Ovid. Piesă în patru acte și în versuri de d-nu V. Alecsandri.*, în „Voința națională", II, 1885, 12 martie, nr. 196, p. 3; Gion, *Cronica teatrală*, în „Românul", XXIX, 1885, 17/29 martie, p. 230; 14 martie, p. 238; Iosif Vulcan, *Salon. Ovidiu.*, în „Familia", XXI, 1885, 17/29 martie, nr. 11, p. 130—131; L., *Un nouveau drame d'Alecsandri*, în „Revue du monde latine", tome cinquième, 1885, janvier-avril, p. 526—527). Pentru ca la reprezentația piesei remaniate obiecțiile critice să-și facă loc fățișe (Sphinx, *Cronica dramatică*, în „România liberă", XI, 1887, 2/14 oct., nr. 3029, p. 2—3; 9/21 oct., nr. 3035, p. 2—3.)

Dincolo de patimile, de ideile, principiile, credinţele de atunci, dar în funcţie de ele, dincolo de valoarea pe care o puteau avea în epocă operele dramatice ale lui Alecsandri, ne interesează valoarea pe care ele au avut-o pentru acea epocă din perspectiva istorică a devenirii genului — piesa pe teme istorice — în literatura noastră. Vom încerca, în acest scop, caracterizarea lor, confruntîndu-le cu acele modele dramatice care le-au influenţat : drama romantică şi schema, la acea vreme deja cristalizată, a dramei istorice româneşti.

Ideea dramatică

După modelul romantic hugolian, ideea dramatică a piesei istorice era o idee general umană ce privea reflexul existenţei omeneşti în sufletul individual, individul romantic reprezentînd o categorie de excepţie. În piesa românească pe teme istorice, ea tinde a deveni o idee exemplară din punctul de vedere al ideologiei politice, actuală în lupta naţională şi socială ce s-a dat la jumătatea secolului al XIX-lea (epocă de naştere a dramaturgiei istorice româneşti) în Principate.

Cetatea Neamţului — piesă scrisă de Alecsandri în toiul luptei pentru Unire — are o singură finalitate ideologică, întru nimic deosebită schemei generale a piesei istorice româneşti din epocă. Semnificaţia materialului istoric împrumutat nuvelei lui Negruzzi este unică : patriotismul. Duşmanii în ţară, totul se subordonează apărării pămîntului şi mîndriei naţionale : de la lupta inegală, în cîmp deschis, între ţăranii slab înarmaţi şi armata de elită, salvatoare a Vienei, a craiului Sobieţki, pînă la apărarea încăpăţînată şi absurdă a Cetăţii Neamţului de către o mînă de plăieşi lipsiţi de arme şi merinde, în faţa aceleiaşi armate.

În *Despot Vodă* — întîia dintre piesele scrise cu intenţii estetice — lucrurile se complică. Autorul a vrut — după propria-i mărturisire[13] — a da materialului o largă semnificaţie : „fatalitatea" destinului istoric. Animat de generoase idei — dorind recucerirea independenţei ţării şi eliberarea creştinităţii de sub dominaţia otomană, dezvoltarea unei civilizaţii şi culturi moderne, după model apusean, în Moldova — Despot este silit de realităţile cărora trebuie să le facă faţă a acţiona împotriva intenţiilor sale iniţiale şi cade învins. Situaţia trimite la modelul romantic. Totuşi, deosebiri de nuanţă — deosebiri cu consecinţă în structura piesei — intervin. În *Despot Vodă*, ideea dramatică atinge o mai mare generalitate decît aceea obişnuită dramelor hugoliene ; ea priveşte aici existenţa umană însăşi — situaţia individului categorie de excepţie în relaţia sa cu ambianţa mediană — şi nu reflexul numai al acestei existenţe în psihicul omenesc. Hugo făcea psihologie socială ; Alecsandri tinde spre dialectica filozofică (probabil fiindcă nu descifrase perfect mecanismul dramatic al modelului romantic). Totuşi, pentru prima oară în literatura noastră — dacă nu luăm în seamă încercarea mult mai confuză a lui Depărăţeanu

[13] Scrisoarea lui V. Alecsandri către cneazul Alex. Cantacuzino, din Mircești, 1 dec. 1879, publicată la începutul ediţiei *Despot Vodă*, 1880 — cf. V. Alecsandri, *Teatru*, 1953, vol. II, p. 52—53.

din *Grigore Vodă* — apărea tentativa unei asemenea conformări la spiritul dramei romantice.

Şi, pornind de aici, interesantă devine relaţia cu celălalt model — schema genului în literatura română. Noutatea era atît de mare pentru conştiinţele literare ale vremii, încît nici n-a putut fi percepută. Nici o cronică dramatică n-a semnalat, nici pe departe, ideea uman-filozofică ce stă la baza piesei. În schimb, fie că s-au remarcat — cu mai mare sau mai mică insistenţă — ideile politice inserate, fie că s-a reproşat chiar lui Alecsandri : „Drama nu s-a bazat pe nici o idee morală", iar : „O piesă trebuie să aibă totdeauna o idee fundamentală care să fie dezvoltată"[14]. Se punea deci semn de egalitate între ideea fundamentală şi ideea morală a piesei ; pentru români sinonimia devenise perfectă : piesa istorică trebuia să fie o lecţie, desigur în spiritul unei idei la ordinea zilei. Presiunea modelului s-a exercitat nu numai în direcţia receptării dar şi în direcţia concepţiei piesei. Alecsandri nu i s-a putut sustrage. Fragmentar, unele pasaje — momente, scene, replici — ale dramei sînt valorificate şi din punctul de vedere al conţinutului lor ideologic-politic : exaltarea mîndriei naţionale, problema domnului străin etc. Iar finalul piesei are, în varianta ultimă, aspect rotund de final, după formula dramatic-fabulistică : Ciubăr Vodă este pedepsit pentru blasfemarea numelui crucii şi, Ana leşinată asupra iubitului mort, cortina cade pe versurile morală „Moţoace aşa vrea Dumnezeu / Acel ce-şi vinde ţara îşi pierde neamul său"[15].

Interesantă este situaţia *Fîntînii Blanduziei*. Alecsandri şi-a intitulat iniţial piesa „comedie". Era — o declară el, explicit, în două rînduri, în timp ce lucra la ea — „une étude des mœurs romaines que je trouve grande plaisir à faire"[16], un „studiu asupra moravurilor romane din epoca lui Horaţiu"[17]. Comedia antică depăşea însă studiul „moravurilor romane" ; ea era o variantă delicată, cu cheie, a proiectatei şi nerealizatei comedii asupra criticilor contemporani. Atacat în vremea din urmă de un întreg grup de critici şi scriitori, Alecsandri încearcă să-şi convertească satiric-literar amărăciunea. Dar situaţia ascundea o dramă, drama poetului însuşi în dualitatea existenţei sale — ca om şi ca geniu. *Fîntîna Blanduziei*, dorită comedie, se echilibrează între intenţia sa satirică şi esenţa sa dramatică. După premieră, s-a reproşat piesei a nu fi nici comedie nici

---

[14] Fortunio, *Foileton. Cronica dramatică. Despot Vodă*, în „Pressa", XII, 1879, 12 oct., nr. 225, p. 2—3.

[15] Finalul a fost modificat, după premieră, de V. Alecsandri în urma cronicilor dramatice şi a criticilor aduse în ele. În ms. 811, fila ultimă din text — finalul variantei prezentate la premieră — a fost tăiat ; finalul cunoscut a fost retranscris curat — f. 135 — ; pe versoul filei 134 se mai păstrează cîteva din variantele de lucru prin care acesta a trecut. Sigură este modificarea atitudinii lui Tomşa faţă de Ciubăr, ucigaş în numele credinţei ortodoxe. După premieră, cronicile dramatice protestaseră : e imoral, un călugăr ucigaş ; trebuie cel puţin demonstrat caracterul excepţional al gestului ; dacă Ciubăr e fanatic, Tomşa trebuie să pedepsească fanatismul. Alecsandri se conformează : Ciubăr este arestat pentru că „nu e sfînta cruce unealtă de omor". Presupunem că tot acum a fost adăugat şi distihul sentenţios cu care se încheie piesa, din perspectiva căruia *Despot Vodă* ar trebui socotită o fabulă dramatică a ideii patriotice — pedepsirea trădării de neam — în care personajul principal ar fi Moţoc, nu Despot. Ceea ce, evident, este de nesusţinut pe ansamblul piesei.

[16] Scrisoare către Ion Ghica, în V. Alecsandri, *Corespondenţă*, p. 126.

[17] Scrisoare către Titu Maiorescu, în E. Carcalechi, *op. cit., loc. cit.*, p. 511.

dramă [18]. Pregătind-o pentru tipar, Alecsandri, cedînd, deşi îndoit, sugestiilor făcute, a acceptat suprimarea unor scene de esenţă comică [19]. Esenţa şi realitatea dramatică a *Fîntînii Blanduziei* epurate astfel parţial de intenţia comică, s-au clarificat şi accentuat (cel puţin în varianta integrală publicată în ediţia de la 1884). Subtitlul *Fîntînei Blanduziei* a fost şi el schimbat : a devenit „*piesă* în trei acte / etc./". În această ultimă variantă, ideea dramatică este perfect similară modelului romantic. Este de esenţă psihologică : reprezintă reflexul existenţei sale în sufletul individului genial, *om şi supraom*. Geniu poetic recunoscut, triumfător peste timp, în ciuda unor contestatari prezenţi, Horaţiu este învins ca om, viaţa sufletească omenească pe care şi-o doreşte fiindu-i interzisă. (Alecsandri a transfigurat lucrurile, dînd suferinţei intime a lui Horaţiu, dincolo de cauza invidiei şi defăimărilor confraţilor contemporani, cauza aurită a iubirii tîrzii pentru o tînără sclavă.) În aspectul ei concret, ideea dramatică, prea directă şi clară, a fost de astă dată recunoscută în epocă. Ne dă mărturie Ascanio : s-a spus că piesa face apologia lui Alecsandri şi e drept, pentru că „aici ca şi la Tibur se găsesc inimi înveninate şi minţi schiloade pe care cu acelaşi drept le priveşte din culmea sa poetul genial" [20]. Dar piesa a mai fost şi altfel înţeleasă : pentru Arutnev „*Fîntîna Blanduziei* est le chant de la race latine dramatisé sous une forme charmante dans notre langue, et en ce sens elle a un caractère éminemment national" [21]. Interpretare deloc aberantă. *Fîntîna Blanduziei* este, cu adevărat, concomitent, o dublă fabulă : semnificaţiei omeneşti i se alătură alegoria politică a rasei latine, aşa cum o concepea Alecsandri. Personajele cu nume simbolice, Getta şi Gallus, refac prin uniunea lor maritală în vatra gintei latine, Roma secolului lui August, şi sub protecţia geniului roman Horaţiu, viitoarea uniune din timpii moderni a Franţei cu România — crez, ţel şi ardoare de o viaţă ale lui Alecsandri.

Ovidiu — singura intitulată consecvent dramă — nu are, la nivelul întregului piesei (5 acte), o idee dramatică unitară. Alecsandri a început a scrie cu actul ultim. Restul piesei — primele trei acte — a fost, în forma iniţială, un simplu pretext, o simplă justificare pentru acela. Refăcînd piesa, Alecsandri s-a simţit la început tentat să elimine ultimul act, să facă adică din pretextul iniţial şi din acţiunea propriu-zisă o piesă ca atare. A renunţat însă şi textul a rămas, ca la început, din două bucăţi, fiecare cu altă finalitate, dependente una de cealaltă, dar deosebite. Actul ultim are finalitate politic-ideologică evidentă ; valoarea naţională conferită materialului istoric este incontestabilă. Actul este un pretext pentru viziunea

---

[18] Informaţie dată de Ascanio, *Fintîna Blanduziei. Comedie* /.../, în „România liberă", VIII, 1884, 5 aprilie, nr. 2027, p. 2.

[19] Într-o scrisoare datată joi /12 aprilie 1884/, Alecsandri consulta pe Ascanio asupra suprimării ultimei scene din actul II, sugestie „exprimée par plusieurs personnes" : „La pièce étant une étude des mœurs romaines, une comédie, le 2e acte ne gagnerait-il pas à être terminé par une scène comique?..." /V. Alecsandri, *Corespondenţă*, p. 202/. Îndoiala rămîne căci la publicarea piesei, deşi în forma integrală Alecsandri suprimă scena comică în discuţie, la sfîrşitul ediţiei tipăreşte cîteva variante posibile la piesă, între care şi una pentru finalul actului II, conţinînd sus-numita scenă.

[20] Ascanio, *op. cit., loc. cit.*, 30 martie, nr. 2023, p. 2.

[21] Arutnev, *Chronique théâtrale, Fintîna Blanduziei* /.../, în „Indépendance roumaine", VIII, 1884, 25 martie/6 aprilie, nr. 1947, p. 3.

finală a genialului roman exilat la Tomis : destinul nepieritor al gintei latine, reînviată cu vechile virtuți romane aici, pe țărmurile Istrului, locul său de exil. Pe parcursul piesei, după cum se conturează cu mai mare sau mai mică evidență în diversele ei momente, se recunosc germenii sau posibilitatea cîtorva idei dramatice, care însă, nici una nu se poate concludent suprapune întregului. Situația este, de altfel, caracteristică teatrului pe teme istorice din epocă. Dintre toate, mai mare arie de acoperire are tot semnificația din punct de vedere al omului de geniu ; dar din alt unghi privită. Spre deosebire de Horațiu, Ovidiu năzuiește acum spre împlinirea supraumană, spre recunoașterea drepturilor sale deosebite, drepturilor deosebite ale geniului, în afara convențiilor comune și ordinii valorilor din societatea omenească. Și este învins și supus mizeriei condiției omenești.

Dezvoltarea dramatică a materialului istoric. Conflictul și acțiunea

Modelul dramatic românesc al piesei pe teme istorice înscria, din acest punct de vedere, trei posibilități : 1. evocarea scenic dialogată a evenimentelor istorice [22]. ; 2. dezvoltarea lirică, pe pretext istoric, a unor principii de natură social politică [23] ; 3. dezvoltarea pe acest pretext a unei acțiuni cu semnificație generală social-național-politică [24]. În primele două cazuri nu putea fi vorba de un conflict dramatic propriu-zis, faptele înșirîndu-se, petrecute sau povestite, într-o ordine și logică narativă, lipsită de specific dramatic ; în cel de-al treilea caz, conflictul era, obișnuit, un conflict extrem, un conflict de poziții — între două categorii de personaje de pe două poziții ideologice diametral opuse ; era de obicei simplu, adeseori simplist și superficial. Celălalt model, drama romantică, moștenise din clasicism concentrarea evenimentelor în jurul unui punct culminant, concentrare și deci unitate de acțiune bazate pe un conflict și o intrigă destul de simple și unitare ; drama romantică se mărginea la un moment semnificativ din viața unui personaj. Conflictul, născut între personajul principal — individul excepțional — și mediu, un conflict inițial de relații interumane, extern, se reflecta apoi, după cerințele ideii dramatice, în sufletul personajului, convertit într-un conflict intern, psihologic.

Cetatea Neamțului se încadrează, fără probleme de interferență, perfect, primei categorii. *Cetatea Neamțului* nu are conflict și nu are acțiune. Tot ce se întîmplă — cît se întîmplă pe scenă sau se povestește aici — se organizează în pură ordine narativă, fapte nelegate în logica unui conflict dramatic : sîntem în fața unui prototip al narațiunii scenice dialogate.

---

[22] De ex. : *Petru Rareș* și *Voichița de Romanie* ale lui Gh. Asachi, *Moartea lui Mihai* de Halepliu, *Văduva Carpaților* de Tăutu, *Banul Mărăcine* și *Curtea lui Neagoe Vodă* de V. A. Urechia.

[23] *Mihai Viteazu condamnat la moarte* și *Mihai Viteazu după bătălia de la Călugăreni* de Bolintineanu.

[24] *Mihu* de N. Istrati, *Virtutea străbună* și *Blestemul* de Dimitriade, *Fata de la Cozia* de Roșca, *Radu III* de Dabija Bengescu etc., spre exemplu.

În *Despot Vodă*, în conformitate cu ideea dramatică intenționată, conflictul se configurează între individ și condițiile mediului. Spre deosebire de drama romantică și ca directă consecință a deosebirii de la nivelul ideii dramatice, Alecsandri este obligat a urmări un destin, o întreagă existență, în diverse momente și implicații ale ei, și nu un moment de criză ; ca atare, conflictul nu mai este o simplă și direct realizată unitate, ci se manifestă concret prin descompunerea și însumarea într-o serie de componente : o serie de conflicte — realizate, majoritatea, după metoda alianței evoluînd în opoziție — între Despot și diverse aspecte ale fatalității, personificate fiecare într-un grup sau un personaj. Situația este complexă, cu dificultăți sporite întru realizarea unității conflictului. S-a reproșat lui Alecsandri, după premiera piesei, lipsa de unitate a acțiunii, s-a afirmat că sînt două [25] sau chiar trei [26] piese într-o piesă. Afirmația nu este lipsită de justificare, mai ales în cadrul variantei prezentate la premieră, dar nici chiar pînă în varianta finală. Cercetarea variantelor manuscrise [27] ale piesei demonstrează efortul continuu spre unificarea acțiunii. Se punea mai întîi problema selectării stricte, din cadrul bogatei existențe a lui Despot, a momentelor interesante din punct de vedere al ideii și conflictului dramatic, ceea ce nu mai putea asigura unitatea acțiunii. Variantele manuscrise evidențiază în acest sens continuul efort de unificare de la planul inițial al piesei — conținînd cu două tablouri mai mult : unul, „Întrarea triumfală a lui Despot în Suceava" [28] și altul, mult mai larg și în amănunt dezvoltat decît scena finală a actului V, sfîrșitul lui Despot [29] — trecînd prin forma prezentată la premieră, pînă la acea tipărită în 1880 — în care se mai păstrează, totuși, un amănunt nerelevant în conflict, dar nici incomod lui, episodul morții simulate a lui Despot. Și se punea apoi problema continuei mențineri a subordonării fiecăruia dintre conflictele componente conflictului principal, între Despot și mediu, nedezvoltarea lor în conflicte adiacente, personale. Din varianta finală, tipărită în ediția de la 1880, — după îndelunga muncă din manuscrise — au dispărut într-adevăr toate tentațiile unor asemenea conflicte independente, cu o singură dar majoră excepție : conflictul cu Lăpușneanu, căruia Alecsandri îi dă o prea mare și nejustificată amploare de-a lungul a aproape trei tablouri, ceea ce lasă cu adevărat împresia că sînt două piese într-o piesă, două conflicte și două acțiuni. *Despot Vodă*, deși mult, conștiincios și cu grijă lucrată, este astfel lipsită de unitate de acțiune, nu toate faptele petrecute pe scenă valorificîndu-se unitar din punct de vedere al unui conflict unic. *Despot Vodă* se găsește, de aceea, la interferența dintre aspectul narațiune scenică și acțiune dramatică.

---

[25] Fortunio, *op. cit.*, în „Pressa", XII, 1879, 30 oct., nr. 217, p. 2.

[26] I. N. Șoimescu, *op. cit.*, în „Pressa", XII, 1879, 12—13 nov., nr. 250, p. 2—3.

[27] B. A. R. ms. 810 și 811.

[28] Ms. 810, f. 2 v.

[29] În proiectul piesei — ms. 810, f. 2 v. — apărea partea a II-a a actului V — „Moartea lui Despot". Proiectul s-a realizat : Ascanio (*op. cit.*) ne dă această informație confirmată de ms. 811. În manuscris, după sfîrșitul scenei XII din actul V urmează indicația ștearsă „cortina". Apoi șase foi sînt tăiate ; la începutul primei file rămase după acestea (f. 131) e un pasaj șters care dovedește neîndoios că făcea parte din acel tablou al II-lea al cărui început se întindea probabil pe lungimea celor șase file : Despot tocmai sosea în tabăra lui Tomșa, călare, și era apostrofat — bănuim că de Ciubăr — : „Și însă te-arăți morții fudul și triumfal/ Jos de pe cal păgîne ! Jos Despot de pe cal !..." etc.

În comparație cu *Despot Vodă*, *Fîntîna Blanduziei* pare descumpănitor de simplă. Simplitate începînd de la conținutul conflictului și acțiunii : după modelul romantic, conflictul și acțiunea se axează pe un moment de criză, semnificativ, din cursul unei existențe. Simplitate continuată și prin realizarea conflictului în acțiune : conflictul exterior, de relații interumane, între personajul purtător al semnificației și celelalte personaje, abia dacă este schițat ; reflexul lui în conștiința individului excepțional, conflictul psihologic în schimb, caracteristic dramei romantice, este perfect realizat și comunicat spectatorului, fără insistențe și stridențe însă. Mișcarea scenică, acțiunea, este simplă. După premieră se fac ultimele tăieturi în acest sens : ultimele urme de anecdotică sînt îndepărtate din varianta finală, publicată integral în ediția de la 1884. Se întîmplă numai strictul necesar pentru dezvoltarea și rezolvarea conflictului psihologic. Acțiunea, prin simplitatea ei, depășește romantismul : este de o puritate clasică.

Ovidiu rămîne neclară și la nivelul acțiunii și conflictului. Se pare că pentru Alecsandri în stadiul inițial al proiectului piesei, substanța dramatică trebuia să fie exilul lui Ovidiu. La 11/23 dec. 1883 scria lui Titu Maiorescu : „Moartea poetului *Metamorfozelor* între barbarii geți și chinurile nostalgiei care l-au ucis sînt un minunat subiect de dramă" [30]. Peste două zile — 13/25 dec. — Maiorescu trimitea lui Alecsandri cunoscuta scrisoare [31] conținînd o schiță de plan pentru „tragedia" *Ovid* : planul presupunea dezvoltarea, de-a lungul a cinci acte, a întregii cariere literar-politic-erotică a poetului roman, de la afirmarea și gloria sa, pînă la moartea în exil. Contrar părerii lui I. Rădulescu-Pogoneanu, presupunem că planul lui Maiorescu l-a influențat destul de mult pe Alecsandri, deși efectul nu a fost imediat. Abia în octombrie 1884, după ce se documentase asupra epocii lui Ovidiu, Alecsandri anunța : „l'esprit farci des tableaux de l'antiquité, j'ai accouché comme par enchentement le plan de ma pièce" [32]. Dar planul este mult asemănător planului propus de Maiorescu pentru a nu accepta influența acestuia asupra aceluia realizat de Alecsandri, în momentul în care decorul epocii romane a venit să concretizeze sugestiile înregistrate cu luni în urmă. E drept că planul lui Maiorescu era mai complicat și mai greu de condus, dar într-adevăr „mai logic" (I. Rădulescu-Pogoneanu). În prima variantă, acțiunea întîielor trei acte, neclară, ezitantă, bazată pe un conflict confuz, constituie un simplu pretext pentru actul IV — acela care concentrase încă de la început, singur, interesul lui Alecsandri — care are o acțiune și un conflict aproape independente : drama lui Ovidiu exilat la Tomis. Refăcînd piesa în 5 acte, Alecsandri a vrut tocmai a da continuitate și coerență acțiunii și conflictului. A dezvoltat pretextul într-o piesă propriu-zisă, tentat fiind a exclude din ea „actul morții lui Ovidiu" [33]. Sfătuit de amicii literari

---

[30] În E. Carcalechi, *op. cit.*, *loc. cit.*, p. 512—513.

[31] Scrisoarea copiată de Maiorescu în jurnal : *Însemnări zilnice*, vol. II, p. 213—216 ; originalul a fost găsit, publicat și comentat de I. Rădulescu-Pogoneanu, *În jurul scrisorii din 13/25 dec. 1883 a lui T. Maiorescu către V. Alecsandri*, în „Arhiva românească", tom. IV, 1940, p. 203—207.

[32] Scrisoarea din 12 oct. 1884 către G. Steriadi, în V. Alecsandri, *Corespondență*, p. 215.

[33] Scrisoarea din 3 febr. 1887, către Constantin Stănescu, în V. Alecsandri, *Scrisori. Însemnări*, 1964, p. 131.

nu va renunța totuși la acest ultim act. În varianta finală (5 acte) a dramei *Ovidiu* se repetă astfel situația din *Despot Vodă*: sînt două — cel puțin — piese într-o piesă: două conflicte, două acțiuni. Prima este piesa pretext — actele I—IV — în care personajul principal nu e Ovidiu, în care acțiunea și conflictul nu-l privesc pe Ovidiu decît indirect, în consecința lor. Drama se putea numi mai nimerit *Răzbunarea lui Ibis*, cum sugera Sphinx [34]. Conflictul între Ibis și Ovidiu este, într-adevăr, conflictul pe care Alecsandri îl dezvoltă, la refacere, ca soluție de coerență și unitate a acțiunii. Atît introducerea actului I, cît și dezvoltarea, în actul V, a scenei dintre Ibis, prizonier în luptă, și Ovidiu, exilatul victorios dar în prag de moarte de la Tomis, urmărea a clarifica și accentua acest conflict în cadrul căruia, însă, purtător al dubletului conflictual caracteristic romantic — intern și extern —, personajul activ e Ibis. Ovidiu e numai pretext și victimă, personaj pasiv. Abia în actul V — a doua piesă — Ovidiu capătă vigoare dramatică; nu atît prin conflictul extern, între el și reprezentanții Romei iubite, Ibis și Cezar (acesta este sumar schițat, simplificat aproape la minimum, într-unul din cazuri, cu Cezar, rămas la stadiul de sugestie); cît prin conflictul intern, psihologic, între sentimentele contradictorii — dragostea și dorul pentru Roma dușmănoasă și nedreaptă, suferința pentru viața printre barbarii primitori și omenoși. Acțiunea dramei e astfel prolixă, neunitară. Drama se așază din nou la limita de interferență între aspectul narativ și aspectul dramatic, de astă dată cu și mai pronunțată tendință spre primul.

Intriga

Modelul romantic oferea o intrigă simplă și artificioasă; se realiza pe o coordonată unică, de preferință erotică, căreia îi puteau servi drept pretext, între altele, și fapte de natură politică: auxiliare ale ei, esențiale în momentele cheie, erau o serie de artificii tehnice consacrate: travesti-ul, qui-pro-quo-ul, sinuciderea și uciderea, simularea, nebunia etc., în diverse variante, forme și combinații posibile. Modelul românesc realiza o intrigă bicoordonată, mai mult sau mai puțin confuză (în funcție de piese și autori) și cel mai adesea artificială: se realiza pe o coordonată politică și una erotică; folosea adeseori artificiile tehnice.

În *Cetatea Neamțului*, piesă lipsită de conflict, intrigă și acțiune, faptele comunicate — petrecute sau povestite — pe scenă se polarizează totuși în două consacrate direcții: politicul și erosul. Politicul schițează o opoziție (după cum am văzut, neconstituită în conflict) între cotropitori și cotropiți; este una din formele de mai mică frecvență, dar totuși consacrate, ale coordonatei politice a intrigii la noi. Interesant pentru contextul dramaturgiei noastre istorice și pentru presiunea exercitată de schema specifică, încă de la sfîrșitul deceniului al șaselea al secolului, este aspectul erotic al prezumptivei intrigi. Aceasta reprezintă contribuția complet nouă a lui Alecsandri față de nuvela lui Negruzzi: dramaturgul respectă rețeta. Aspectul erotic este și el neconflictual, neconstituit în

[34] Sphinx, *op. cit., loc. cit.*

nici o opoziţie, complet subsumat interesului demonstrativ politic şi aspectului pur spectacular.

Schema structurală a intrigii în *Despot Vodă* este asemănătoare modelului românesc : are două componente — politicul şi erosul. Analiza în continuare a structurii fiecăreia dintre aceste componente relevă însă deosebiri esenţiale.

De obicei, faţă de realitatea conflictului şi a ideii dramatice aspectul erotic era, la români, un simplu pretext spectacular ; cele două coordonate ale intrigii rămîneau, obişnuit, independente una de cealaltă şi faptele aparţinîndu-le dădeau astfel adesea naştere (atunci cînd ele se organizau fiecare într-un conflict) la două piese într-o piesă, una cu intrigă şi conflict erotic, alta cu intrigă şi conflict politic. Neputîndu-se opune presiunii schemei, *Despot Vodă* o prelucrează însă şi o îmbunătăţeşte. E drept că faptele erotice nu erau esenţial necesare dezvoltării intrigii sau acţiunii : determinarea prin ele a altor fapte aparţinînd coordonatei esenţiale, politice, a intrigii, este numai simulată. Simularea are însă loc cu măiestrie, subordonarea şi împletirea coordonatei erotice celei politice pare organică şi este perfect realizată [35]. Din acest punct de vedere unitatea piesei se menţine.

Realizarea coordonatei politice a intrigii porneşte de la sugestia uneia din variantele cele mai frecvente ale schemei specifice româneşti : binecunoscuta formulă a opoziţiei domn-boieri. Numai că, determinată de complexitatea subiectului, însăşi schema intrigii se complică ; : opoziţia între domn şi boieri este una dintre opoziţiile concrete încadrate opoziţiei abstracte Despot — fatalitate ; este însă principala şi cea mai bine dezvoltată opoziţie din cadrul piesei, tinzînd, în ultimă instanţă, a se confunda cu totalitatea opoziţiei domn — ţară. Concretizarea ei este de mare interes, fiindcă reprezintă încă o încercare — reuşită — de depăşire a schemei obişnuite şi, în perspectiva istoriei speciei, o contribuţie deloc neglijabilă. Concomitent aproape cu Baronzi în *Alestar* [36], cu mult înaintea lui *Vlaicu Vodă* de Davila, Alecsandri foloseşte procedeul schimbării de atitudini în fondul aceloraşi poziţii, determinată de evoluţia condiţiilor exterioare, între care se numără şi situaţiile erotice. Alianţa iniţială între boieri şi domn (viitorul domn Despot), la care o particulară opoziţie face Tomşa, evoluează, progresiv, în opoziţie, Tomşa intrînd acum într-o generală alianţă boierească [37].

Intriga erotică se realizează după una din variantele consacrate ale schemei : seriile paralele de cupluri cu pivot comun : Ana-Despot-Carmina şi Despot-Carmina-Laski. Plauzibilă şi satisfăcător condusă, coordonata erotică, bazată pe o sugestie comună ambelor modele, nu manifestă nici o tendinţă inovatoare, rămîne în cadrele schemei.

Nu lipsesc din intrigă, deşi cu mai mică frecvenţă decît în dramaturgia romantică, artificii tehnice auxiliare : moartea simulată, uciderile, nebunia.

---

[35] Referinţele ne duc de pe acum spre *Vlaicu Vodă*, unde nu va mai fi însă vorba de o simulare ci de o reală şi organică subordonare şi intercondiţionare a celor două coordonate.

[36] Galaţi, 1878.

[37] În *Alestar* şi *Vlaicu Vodă* are loc evoluţia de la opoziţie la alianţă.

În *Fîntîna Blanduziei* intriga este, depășind situația romantică pe al cărei model este totuși concepută, de aceeași mare simplitate. Este orientată unitar, pe unic pretext erotic. Ca în mai orice dramă romantică, erosul este pretextul care pune omul față în față cu sine și cu ceilalți, care răscolește omenescul și problematizează viața. Intriga se realizează în aceeași cunoscută manieră a cuplurilor în serii paralele : Getta-Horațiu-Neera și Horațiu-Getta-Gallus. Concretizarea ei se face cu simplitate, unitate, și naturalețe, lipsită de orice artificiu specific romantic.

Spre deosebire de conflict și acțiune, în *Ovidiu* intriga este aproape unitară. Mai toată desfășurarea materialului istoric — avînd la bază conflictul Ibis-Ovidiu, într-una sau alta din variante — este obținută în virtutea unei unitare intrigi erotice. Realizarea ei se face în identica manieră a seriilor paralele de cupluri : Ovidiu-Corina-Ibis și Iulia-Ovidiu-Corina ; incomodarea reciprocă a acestor cupluri — forma normală de realizare a intrigii pe această schemă — este complicată cu un pretext politic : intenția lui August de a-și mărita nepoata cu fiul lui Cotizon. Varianta astfel constituită subsumează coerent pretextul politic intrigii erotice. De data aceasta sînt folosite, reținut totuși, cîteva dintre artificiile consacrate : două omoruri proiectate, complotul criminal, misterul denunțului anonim.

Fragmentul

Dacă cercetăm gîndirea literară a epocii lui Alecsandri asupra raportului între fragment și întregul operei dramatice, vom constata prioritatea acordată, conștinet sau nu, fragmentului. Ce însemnau pentru Alecsandri calitățile unei opere dramatice ? Răspunsul indirect, dar clar, îl găsim într-o scrisoare despre posibila soartă a lui *Ovidiu* la premieră : „*Ovide a quelques beaux passages et un assez grand nombre des vers bien ciselés*, mais le caprice du public est parfois si bizarre !” [38] (subl. ns. *D.T.*). Opera era apreciată din punct de vedere al fragmentului. Alecsandri își cîștigase experiența de creator dramatic scriindu-și comediile, vodevilurile, operetele, cînticelele. Acestea, încadrate majoritatea în perioada angajat-politică a creației sale, erau mai ales tablouri de moravuri, așezate într-o desfășurare scenică fluidă, prea puțin legată într-o intrigă și conflict ; chiar și atunci cînd un pretext de intrigă era găsit, multe scene rămîneau complet nemotivate din punctul de vedere al aceluia ; ceea ce se urmărea era efectul pe fragment, efectul la nivel de scenă, iar efectul general era rezultanta însumării efectelor acestora. Explicabil, pentru Alecsandri valoarea unei lucrări dramatice consta în frumusețea pasajelor și a replicilor ei. Ceea ce însă nu era o excepție în vremea sa. Chiar dacă gîndirea literară a epocii refuza a conceptualiza valoarea fragmentului ca valoare a operei dramatice, la baza ei se întrevede a sta încă acest sentiment intim. Ne găseam în toiul luptei, încă inconștiente și neclare, pentru recunoașterea specificului dramatic, legilor generale ale genului, ca o condiție inalienabilă a creației pentru scenă. Cronicile vremii, chiar dacă porneau cu îndrăzneală a discuta despre intrigă, acțiune, personaje,

[38] V. Alecsandri, *Corespondență*, p. 144.

rămîneau, sau reveneau, în majoritatea cazurilor, la analiza de fragment. Modelul românesc de dramă istorică însuşi cultiva cu destulă amploare interesul pentru fragment, valorificat dintr-un punct de vedere sau altul : spectacular, demonstrativ, stilistic.

Cetatea Neamţului rămîne, întreagă, la nivelul de fragment. Interesul spectacular al piesei se bazează în întregime pe cîteva pasaje îndemînatec lucrate pentru starea generală a dramaturgiei epocii : pregătirea luptei cu jurămîntul de moarte al plăieşilor şi al Tudorei (actul II scenele II—III) ; scena luptei (IV din actul II — în contextul dramaturgiei vremii una dintre puţinele scene de luptă petrecute chiar în faţa spectatorilor) ; primirea solului leah în cetate (actul II, scena V) ; trecerea plăieşilor prin lagărul polon (actul III, scena X).

Majoritatea situaţiilor create şi replicilor sînt obstinat valorificate din punct de vedere al demonstraţiei ideologice intenţionate. Totul are un scop şi o valoare patriotic-naţională. După cea mai pură formulă a modelului românesc, nici un prilej nu e pierdut pentru replica moralizatoare. Ex. : Tudora se teme că Farcaş va fi ucis de un leah ; „Şoiman : — Taci, copilă, că nu ştii ce spui : Românul are şepte suflete-n tr-însul. . .”[39] Sau — plăieşii mor în timpul apărării cetăţii şi Şoiman bătrînul lămureşte semnificativ : „S-o luptat cum trebuie să lupte tot românul pentru ţara lui, ş-o murit cum trebuie să dorească a muri tot românul ce se simte mîndru de numele lui !”[40] etc. Situaţiile demonstrative sînt şi ele căutate şi exploatate cu vigoare. Un exemplu : Un soldat polon vrea să ucidă un bătrîn moldovean : „Omoară-mă, păgîne” — exclamă acesta — „că m-am săturat de-a videa nenorocirile Moldovei !” ; dar un copil se aruncă în faţa armei : „Ticălosule ! . . .vrei să omori un bătrîn cu părul alb ?” ; copilul este ameninţat de moarte şi intervine „românca” : „Nu da, păgînule, că-i copilul meu ! . . . Ucide-mă pe mine ; / . . . /”[41] ş. a. m. d.

Cu asemenea continuă finalitate de morală, de tălmăcire şi punctare verbală, noţională, a valorii ideologice a faptelor, replica are un caracter liric. E însă un lirism de scăzută factură literară ; prea înrobit ideii concrete, netransformat în stare de spirit. Replica lirică manifest, neslujită de fiorul vag al trăirii ideii exprimate, nu poate genera lirism autentic.

Se evidenţiază la acest nivel şi celălalt aspect al caracterului narativ dominant al piesei. Neorganizării materialului istoric într-o acţiune dramatică, din punct de vedere al unui conflict unitar, i se adaugă aici frecvenţa replicii specializat narative. Multe fapte se povestesc, nu se petrec în scenă ; în actul I în scenă pătrund numai ecouri ale unor întîmplări din afara ei, toată lumea povesteşte ; jumătate din actul II este de asemenea o simplă naraţiune a întîmplărilor dintre acte sau din culise ; în fine, actul al III-lea, ultimul, cel mai bogat în fapte petrecute în scenă, nu este totuşi lipsit de destule pasaje narative.

La nivelul fragmentului, *Despot Vodă* este aproape impecabilă. Dacă ştiinţa construirii ansamblului este imperfectă, dacă *Despot Vodă* nu ajunge a fi un tot închegat şi unitar dramatic, plenar se manifestă aici măiestria şi cunoştinţele lui Alecsandri de creator teatral pe fragment

---

[39] V. Alecsandri, *Teatru*, ed. cit., vol. II, p. 11.
[40] *Idem*, p. 20.
[41] Actul I, scena VI, *idem*, p. 14—15.

— tablou, grup de scene, scene, replici — fie că acestea sînt sau nu încadrate conflictului şi acţiunii propriu-zise. Manuscrisele ne-o dovedesc, Alecsandri şi-a concentrat mult eforturile în această direcţie ; multe dintre modificări se subordonează efortului de căutare a soluţiei pentru obţinerea efectului scenic imediat sau incantatorului efect poetic. Ar fi oţios a relua, prezenta şi analiza aici toate pasajele de indiscutabil efect scenic. Trebuie însă să ne reţină atenţia categoria fragmentelor investite cu valori funcţionale ideologice. Analiza lor în sine ne duce la concluzii interesante şi, poate, puţin aşteptate. Fără raportarea la contextul general al dramaturgiei istorice româneşti a secolului, părerea noastră asupra unor valori ideatice funcţionale politic, în afara ideii dramatice, date acestor fragmente, ar părea imposibil de susţinut. Întîlnim aici o sumă de procedee specializate : replica dizertaţie, schimbul de replici dezbatere, replica sentinţă, replica rechizitoriu etc. Dar toate scenele şi replicile pe care le-am detaşa astfel din punct de vedere al unei posibile valori demonstrativ politice conţinute, sînt perfect şi integral încadrate acţiunii dramatice în perspectiva unităţii conflictului.

Lirismul, dezvoltat pe această bază la nivel de replică, nu mai reprezintă astfel o derogare de la dramatic : el comentează şi valorifică reflexul spiritual al unui fapt de acţiune, este modul de transmitere al conflictului intern, psihologic. În elementul său, poetic, Alecsandri reuşeşte pasaje de autentică emoţie şi frumuseţte [42].

Aspectul manifestat la nivel de replică al caracterului narativ — abundenţa naraţiunii în scenă — nu este întîlnit în *Despot Vodă*.

În *Fîntîna Blanduziei*, analiza de fragment nu e deloc relevantă. Considerînd fragmentul în sine, *Despot Vodă* are mult mai multe pasaje întregi, strălucitoare, ce se pot cita. În *Fîntîna Blanduziei* extragerea din context este problematică. Se pot găsi cîteva scene de efect teatral, cîteva pasaje poetice frumoase, dar, detaşate din întreg, ele se estompează. Se întregesc şi se valorifică unul prin altul, în cursul piesei. *Fîntîna Blanduziei* este opera în treagă, unitară, a lui Alecsandri.

Lirismul realizează, ca în drama romantică, la un nivel de puritate superior „legendei" lui *Despot*, comunicarea conflictului psihologic şi este astfel încadrat specificului dramatic (din punct de vedere romantic).

Naraţiunea în scenă este redusă de o acţiune concentrată la maximum, în care se petrece şi se comunică strictul necesar.

Cu *Ovidiu* ne reîntoarcem la interesul din punct de vedere spectacular sau poetic al fragmentului. Deşi intens lucrată şi refăcută, *Ovidiu* nu mai este însă nici în situaţia generoasă a lui *Despot Vodă*. Ca şi analiza ansamblului, analiza fragmentului relevă adesea stîngăcia, nereuşita. Se pot detaşa şi cita totuşi, deşi puţine, cîteva fragmente interesante, pasaje de efect dramatic sau versuri frumoase.

Lirismul rămîne superfluu, fără justificare, concurînd la caracterul nedramatic, în afara specificului genului, al dramei *Ovidiu*. Piesa, lipsită

---

[42] Ex. : „Vorbeşti de a ta spadă, tu, Despot ?... Unde ?... 'n faţă/Cu armele lui Ştefan ?... Priveşte-le şi-nghiaţă.../ Odoare ciocîrtite sub mii de lovituri !/ Care-aţi tăiat aripa vrăjmaşilor vulturi,/ Săriţi din zid şi spuneţi lui Despot rătăcitul,/ Cu-a voastră zănghenire ce-o ştie răsăritul,/ Că cine-şi cată reazem afară din popor,/ Se reazemă pe-o umbră de nour trecător..." (V. Alecsandri, *Teatru*, ed. cit., vol. II, p. 169).

de conflict, nu oferă multelor dezvoltări lirice posibilitatea încadrării lor dramatice, de realizare a potențialului lor de transmisie dramatic. Materialul propriu-zis dramatic fiind redus, narațiunea se dezvoltă larg, spre a umple spațiul a cinci acte. Colorată liric, narațiunea este pretutindeni prezentă, inutilă și incomodă. Replica și schimbul de replici liric-narative sînt de mare frecvență.

— Personajele

Interesul primordial acordat, în modelul romantic, omenescului, era determinant și la nivelul personajelor. Personajul principal era încarnarea individuală a unei anumite categorii umane excepționale; era construit după un mecanism psihic schematic și simplu; două coordonate contradictorii, dintre care una de esență — trăsătură psihică —, cealaltă aparentă — trăsătură determinată extern, social sau fizic. Trăsătura sa esențială de caracter determina o pasiune unică, în virtutea căreia personajul acționa constant și iremediabil. Celelalte personaje, auxiliare în acțiune demonstrării trăsăturii esențiale, profund umane, a individului excepțional, lipsite în sine de interesul demonstrației, erau niște și mai simple scheme omenești: fiecare, cel puțin dintre cele de prim rang, era individualizat prin pecetluirea cu o unică și ireductibilă trăsătură. Modelul românesc, preocupat de semnificația politică primordial acordată materialului istoric, prezenta niște personaje-scheme noțional-politice lipsite de interes omenesc și individualitate. Personajul principal era întruchiparea pozitivă sau negativă a unei categorii importante în ideologia politică a vremii.

În *Cetatea Neamțului* situația este identică schemei specifice. Toate, absolut toate personajele, împărțite în două categorii opuse, sînt încarnarea, în negativ sau pozitiv, a noțiunii politice: mîndria națională. Șoiman, Galu, Ghețu și toți ceilalți plăieși, perechea erotică Tudora și Farcaș, pînă la personajele episodice „un român bătrîn", „o româncă", „românul", sînt toți lipsiți de consistență sub raport omenesc, reprezentînd doar încarnarea patriotismului. Polonii — Sobiețki, Potoțki, soldații — au rolul negativ, stimulent pentru noțiunea pozitivă, de dușmani ai patriei. Un rol deosebit, nu mai puțin consacrat în schemă, are Iablonovski: el întărește demonstrarea categoriei politice prin procedeul acceptării ei pozitive de către însuși reprezentantul dușmanilor.

În *Despot Vodă* nivelul personajelor se apropie modelului romantic. Despot, întruchipare a ideii dramatice, este un caracter romantic; schema în baza căreia este construit: contradicția între intențiile și faptele sale; pasiunea generată: ambiția. Nu este deloc lipsit de interes că în epocă, asemeni ideii dramatice, caracterul lui Despot n-a fost înțeles și cronicarii îl socoteau și acuzau pe Despot, descumpăniți, din punct de vedere al onestității sale politice și erotice. Și, din altă perspectivă, interesant este, de asemenea, că fermitatea și desăvîrșirea de caracter romantic autentic și-o cîștigă Despot în urma aceleiași progresive evoluții din variantele manuscrise, prin modificări în sensul determinării totale a comportamentului său printr-o unică dominantă de caracter: ambiția. Dintre celelalte personaje, importantă în contextul dramaturgiei noastre istorice este situa-

ţia grupului boieresc : boierii nu mai sînt o masă amorfă, un personaj colectiv fără individualităţi, situaţi pe una din poziţiile standardizate : aderenţi sau opozanţi unui domn bun sau rău şi, în funcţie de aceasta, caracterizaţi negativ sau pozitiv de o noţiune politică. Boierii capătă fiecare individualitate : Moţoc e veşnicul rîvnitor de mărire ; Harnov — linguşitorul, vînzătorul de conştiinţă etc. ; însuşi Stroici, personaj episodic, nu e lipsit de încercarea de individualizare — e „copilandrul abia scos din pelinci". Ciubăr Vodă — a născut multe discuţii şi multe opoziţii în epocă — este tot un personaj romantic de extremă, la care obsesia unei idei se transformă în nebunie. Ana, dulce şi plăcută apariţie în piesă, e realizată după modelul angelicei romantice. Carmina, caracter nedefinit suficient, poartă în sine germenele caracterului feminin romantic (în descendenţă shakespeariană) : femeia demonică, pentru care erosul şi bărbatul în a căror slujbă se pun atributele-i feminine, înseamnă mijloace ale realizării ei sociale. Puţine personaje iau, total sau parţial, atribute demonstrative : Spancioc este patriotul absolut. Tomşa, prin aspectul concret al rolului său, îşi conturează şi el un caracter noţional patriotic. Plăieşii, Limbă Dulce şi Jumătate, interferează rolul lor primordial narativ — ei fac naraţiunea de legătură în momentele importante ale piesei — cu rolul lor episodic în conflict — opozanţi ai lui Despot ca reprezentanţi ai poporului — şi cu rolul demonstrativ, ca încarnare a virtuţilor poporale.

Fîntînii Blanduziei critica i-a reproşat lipsa caracterelor [43]. E drept că personajele nu au aici vigoarea obişnuită a caracterelor romantice ; pasiunea morbidă, blestemată, este înlocuită cu sensibilitatea discretă. Dar, în linia lor moderată, unora dintre personajele *Fîntînii Blanduziei* nu li se poate totuşi refuza calitatea de caractere romantice. Horaţiu, poetul genial sfîşiat, deşi cu discreţie clasică, de contradicţia între fiinţa-i omenească şi aparenţa-i supraomenească tălmăcită în iubirea, plină de farmecul, puterea şi durerea pasiunilor tîrzii, pentru Getta, Horaţiu este totuşi un caracter ; caracterul principal în piesă, deosebit, dar nu esenţial, de modelul romantic. Cu aceeaşi discretă surdină se configurează după acelaşi model şi alte personaje : perechea feminină consacrată angel-demon — Getta -Neera ; tînărul îndrăgostit sincer — Gallus. Altă categorie de personaje sînt însă direct influenţate de proiectul şi forma iniţială a *Fîntînii Blanduziei* — comedie. Sînt personaje comice, individualizări în schiţa de moravuri a societăţii romane pe care Alecsandri intenţiona s-o picteze : Scaur — îmbogăţitul ridicol ; Postum — fluturele trecut ; Glutto — parazitul dezgustător ; în fine, Zoil — pentru care Macedonski a fost model copios — poetul netalentat şi invidios, intrigant murdar. Dar sub aspectul ei ultim de dramă romantică, personajele acestea nu distonează totuşi în *Fîntîna Blanduziei*. Drama romantică, programatic profilată pe complexitatea contradictorie a vieţii, introducea într-însa (în descendenţă shakespeariană) aspecte şi personaje comice. E drept că în nici o dramă romantică nu întîlnim un contingent atît de numeros de asemenea personaje. Dar sublimarea, în *Fîntîna Blanduziei*, a trăsăturilor

[43] Cf. Ascanio, *Fîntîna Blanduziei. /.../, loc. cit.*, 10 oct., nr. 713 — 1 apr., nr. 2024, p. 2.

prea categorice ale modelului romantic, ajută tocmai acestei perfecte asimilări între două contrarii, în spirit, dacă nu chiar în literă, romantic.

Cîtorva dintre personaje li se suprapune și aspectul, finalitatea demonstrativă. Sînt Getta, Gallus și Horațiu, prin intermediul cărora Alecsandri înscenează alegoria gintei latine.

Inconsistența personajelor din drama *Ovidiu* a fost remarcată încă din epocă. Sînt niște palide, inconsecvente — și prin aceasta greu de definit — fragile copii după modelul romantic. Ovidiu ar fi trebuit să fie caracterul principal al piesei; definirea lui este la fel de grea ca aceea a ideii dramatice. În funcție de aceasta Ovidiu ar putea fi caracterizat de contradicția între condiția umană și condiția genială, convertită în pasiunea pentru Iulia; sau poate fi — ceea ce de fapt și este — simplu pretext, personaj auxiliar cu caracterul nehotărît, definit, cel mult, ca omul epocii lui August, caracterizat de setea de viață. Nimic nu se poate afirma cu siguranță, nefiind susținut printr-o solidă bază de text. Iulia este și ea un nehotărît caracter feminin romantic: cînd angelică, cînd demonică; mai mult decît Ovidiu, Iulia capătă în unele scene (în contradicția cu Cezar) ceva consistență. Un adevărat caracter și realul personaj principal al piesei putea fi Ibis, obsedat de ura-i generată de iubire. Dar prin inversiunea de importanță și de simpatie operată între Ovidiu și Ibis, prin chiar stîngăcia dezvoltării acțiunii, Ibis este ratat într-un vulgar și urîcios răzbunător. Poate cel mai reușit personaj, totuși cel mai aproape de un adevărat caracter, este Cezar, autocrat și părinte, dominat de pasiunea atotputerniciei-i. Celelalte personaje, simple decoruri de poveste romană: histrionul, augurul, gladiatorul, patricienii, curtizanele, precupețele etc.

Scrise în două etape de creație deosebite ale autorului lor, piesele pe teme istorice ale lui Alecsandri sînt caracterizate prin trăsăturile definitorii ale perioadei căreia îi aparțin. *Cetatea Neamțului* — scrisă în prima perioadă din activitatea lui Alecsandri, operă literară de conjunctură angajată în contextul luptei naționale ce se dădea — este concretizarea mediocră, și prin aceasta perfectă, a schemei românești specifice în dramaturgia istorică: se dă semnificație funcțională politică materialului istoric constituit într-o formă direct (prin replici) și indirect (prin situații) demonstrativă, lipsită de caracter dramatic, prin narativul prezent cu ambele sale aspecte — absența conflictului și acțiunii unitare și narațiunea în scenă — și prin lirismul conceptual, pedestru. Celelalte piese poartă pecetea perioadei creatoare cu finalitate estetică. *Despot Vodă* — prima dintre ele, concepută cu ambiția declarată a unei opere de valoare, dincolo de conjunctură, din punct de vedere literar — este o continuă zbatere de la variantele manuscrise și pînă la forma finală tipărită, în contradicția dintre presiunea modelului puternic în epocă — structura românească specifică — și modelul intenționat al autorului — drama romantică hugoliană. Se naște o piesă lipsită de unitate, dar cu soluții noi și originale în cadrul unor nivele dramatice, dintre care unele vor fi folosite apoi — sugerate sau nu de *Despot* — în capodopere ale genului. *Despot Vodă* reprezintă dinamica unui preces, atît în cadrul creației lui Alecsandri cît și al istoriei speciei în literatura română. *Fîntîna Blanduziei* — operă spontană, scrisă fără ambiție, nu

însă fără intenţie estetică mereu trează, fără cunoştinţa clară, conştientă, a modului, mijloacelor şi cauzelor adevăratei ei valori, rezultat deosebit celui scontat — este reuşita lui Alecsandri în domeniul dramei istorice şi contribuţia lui majoră în cadrul istoriei genului la noi. În literatura noastră, *Fîntîna Blanduziei* este prima dramă romantică autentică, în trăirea şi originalitatea proprii autorului român. De o simplitate dusă pînă la limitele banalităţii, în concepţie şi construcţie, dar de o autenticitate vibrantă, *Fîntîna Blanduziei* este, dacă înlăturăm prejudecăţile gustului contemporan, o operă de artă adevărată. *Ovidiu* — opera ambiţionată sub imboldul unui succes — e un eşec.

LITERATURA EPISTOLARĂ*
(Considerații teoretice)

AL. SĂNDULESCU

„Gen epistolar", „literatură și artă epistolară", iată noțiuni aproximative, dacă nu perimate pentru mulți și probabil pentru cel puțin unul dintre cei care își vor îndrepta privirea cu surprindere asupra temei noastre. Ce ne mai poate spune astăzi *Noua Heloisă* sau *Manoil*, dacă e vorba de „romanțul" epistolar, și întrucît scrisorile aparținînd fie și scriitorilor, dacă e vorba de corespondența particulară, au atingere cu literatura, în afara strictei valori informative? Întrebări la urma urmei legitime, atîta vreme cît se mai consideră că *Provincialele* lui Pascal și corespondența lui Flaubert se subsumează aceluiași gen, și, cît scrisoarea, mai cu seamă la noi, cu rare excepții, face doar obiectul studiilor de arhivă, utile fără îndoială, dar prea seci și unilaterale. O anume confuzie pe care o întreține și dicționarele se alătură unei prejudecăți documentaristice, avînd ca efect pe de o parte imprecizia termenilor, pe de alta, ceea ce ni se pare mai grav, subestimarea unor valori de prim ordin ale, să-i zicem așa deocamdată, genului epistolar.

În fond, ce este *scrisoarea* și care e statutul ei literar, dacă are vreunul? Nu ne gîndim, evident, nici la *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu, care sînt eseuri filozofice și politice, nici la *Scrisorile* lui Eminescu, inutil a le mai indica apartenența, nici la *Scrisorile* lui Ion Ghica, de toți recunoscute ca o capodoperă a memorialisticii românești. În discuție este scrisoarea particulară, „familiară", așa cum au cultivat-o scriitori și nescriitori, cum au făcut-o celebră Cicero, Doamna de Sévigné, Al. Odobescu, Duiliu Zamfirescu. La prima vedere și în accepția comună, ea ni se relevă ca un simplu mesaj ce emană de la emițător către destinatar, fără să implice vreo intenție artistică declarată, în sensul operei literare. E mijlocitorul gîndului și sentimentului nostru într-un moment circumstanțiat, un fragment de umanitate în formă genuină, pe baza căruia se poate recompune, cel puțin virtual, un întreg univers. Problema și-o punea și

* Capitol introductiv din volumul cu același nume, aflat sub tipar.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 279–286, BUCUREȘTI, 1972

G. Lanson într-un studiu fundamental despre literatura epistolară, observînd prezența faptului crud, înregistrat „sur le vif", într-o reacție psihică instantanee: „Ce este o scrisoare, dacă nu expresia cîtorva emoții, a cîtorva clipe de viață, surprinse de către subiectul însuși și fixate pe hîrtie?"[1] Dar, vom continua să ne întrebăm, sînt subiecte și subiecte, și nu toate ajung să capteze interesul altcuiva decît al destinatarului. Ce anume conferă scrisorii valoarea literară (și folosim noțiunea în sens foarte larg), dat fiind că ea nu-și propune un scop estetic, în raport de care să avem posibilitatea unei aprecieri? Vom răspunde împreună cu atîți cercetători, de la G. Lanson la E. Lovinescu, G. Călinescu și Șerban Cioculescu: personalitatea celui care scrie, mai precis, *talentul său epistolar*. Acesta ne oferă măsura și criteriul potrivit cărora numai anumite, relativ puține scrisori intră în sfera literaturii, în timp ce majoritatea (aparținînd chiar scriitorilor) cad în neant, sau rămîn să tixească rafturile arhivelor. Există o vocație epistolară, așa cum există o vocație poetică și una critică. Doamna de Sévigné, probabil, n-ar fi reușit să scrie comedii, după cum contemporanul ei, Molière, n-a scris epistole. Caragiale simte în permanență nevoia dialogului și a sociabilității volubile, rezolvate în parte și epistolar, în timp ce Creangă rămîne un monologant, adresînd scrisori foarte rar și de obicei într-un ton confesiv sau oficial ce contravine cu spiritul atît de diferit al operei. Corespondența lui Duiliu Zamfirescu tinde prin calitățile ei să pună în umbră poezia și romanele, pe cînd aceea a lui Slavici este inexpresivă, incomparabilă cu *Popa Tanda* sau *Moara cu noroc*.

Elemente primordiale, care ne aduc dintr-o dată în zona artei, personalitatea și talentul ne indică numai sursa, cauza valorii, nu și individualitatea ei. Fără să aibă o estetică, scrisoarea nu e totuși lipsită de anumite reguli, pe care gustul societății le codifică la un moment dat. Constatînd, așa cum face în dezvoltarea demonstrației sale G. Lanson, că valoarea crește în raport cu nerespectarea normelor și că sînt atîtea modele cîți epistolieri, n-am ajuns încă la stabilirea diferenței specifice. Orice artist procedează în mare la fel. În altă parte vor trebui căutate particularitățile scrisorii, pe care istoricul literar francez ni le și sugerează judicios, chiar dacă poate fi completat. Cele mai importante par să fie naturaleța, spontaneitatea și sinceritatea, aceasta din urmă constituind, potrivit opiniei unor cercetători mai recenți[2], condiția liminară, generînd valoarea estetică a scrisorii. Camil Petrescu, teoreticianul scrisului anticalofil și prețuitor entuziast al documentelor nealterate prin imixtiunea „stilizării" (Vd. *Amintirile colonelului Locusteanu*), ar fi spus cu un singur cuvînt: *autenticitate*. Într-adevăr, paginile epistolare de cel mai mare interes și de cel mai viu farmec sînt acelea în care autorul se găsește la polul opus artificiozității, a stilului căutat, a expresiei pedante, a pozei, adică se situează într-un unghi de unde să ne apară nemistificată personalitatea lui. Corespondențele care au devenit *literare* (ale Doamnei de Sévigné, George Sand, Flaubert) sînt capodopere de naturalețe. Marii epistolieri (să ne gîndim că Voltaire trimetea în medie 20—30

[1] *Choix de lettres du XVII-e siècle*, publiées avec une introductions des notices et des notes par *Gustave Lanson*, Paris, Hachette, 1909.

[2] André Thérive, *Mort des epistoliers*, în *La Table Ronde*, 1965, sept. nr. 212, p. 115—118; R. Duchêne, *Réalité vécue et réussite littéraire, le statut particulier de la lettre*, în „Revue d'histoire littéraire de la France", 1971, Mars-Avril, nr. 2.

de scrisori pe zi, în anumite perioade) n-ar putea fi imaginați fără spontaneitate. Practic, ei n-au timp să „elaboreze", chiar dacă ar dori s-o facă.

Să nu luăm însă lucrurile în absolut și să considerăm scrisoarea un soi de dicteu automat, în care filtrul rațiunii ar fi dat la o parte. G. Lanson e primul în a-și cumpăni afirmațiile. Însuși faptul că tonul și stilul se modifică de la un destinatar la altul (cazul Proust sau Duiliu Zamfirescu) ne dovedește că are loc o diriguire a spontaneității. Mai mult, aceasta suportă rigorile unei minime convenții literare, iar scriitorul în postură de epistolier nu izbutește întotdeauna să-și ignore condiția lui de artist, de persoană deprinsă a se adresa unui public. Observația a notat-o G. Călinescu : „Scrisoarea în general uzează de anume convenții, de procedee retorice specifice, și, oricine știind că are un „public", fie și de o singură persoană, compune mai mult sau mai puțin conștient. Cît despre scriitor, acesta avînd obișnuința pe de o parte de a transforma totul în ficțiune, de a se transporta pe sine în plan ideal, iar pe de alta, intuind că scrisorile sale vor cădea pe mîinile posterității, el e mai atent ca oricare altul la compoziție "[3].

O disciplină guvernează deci și scrisoarea, o tehnică în fond necesară oricărei activități intelectuale, inclusiv artistice. Epistolierul nu i se poate sustrage, așa cum nu se poate sustrage gramaticii, și de-ar încerca-o în mod ostentativ, el n-ar deveni mai spontan și mai natural, dacă nu a fost înzestrat cu aceste calități de la natură. Un autocontrol funcționează oricum, numai că el se exercită cu o rigoare minimală și apoi în mod foarte inegal și variabil, de la o individualitate la alta. Caragiale își redacta scrisorile cu scrupulozitatea lui stilistică bine cunoscută, fără să le știrbească totuși naturalețea ; Kogălniceanu le așternea dintr-o suflare, ca pe niște însemnări zilnice, și e de presupus că, prelucrate „artistic", ar fi dobîndit un lustru convențional de epocă, azi desuet, ca și tentativele lui romanești. Naturalețea se află în raport direct cu talentul epistolar, singurul care știe să-i păstreze puritatea originară, secretele acestui act fiind multiple și de la un moment dat, insondabile.

La rîndul ei, nici sinceritatea nu trebuie absolutizată. Ea depinde fără îndoială, de relațiile dintre emițător și destinatar, de temperamentul, de starea psihică a celui care scrie, de politețea și spiritul său curtenitor. Ne e greu să credem pompoasele declarații de admirație pe care i le adresează Voltaire lui Frederic II spre a-i flata orgoliul de rege-filozof, după cum ne derutează unele contraziceri din scrisorile lui Flaubert, opinii ce ajung să se anuleze una pe alta, numai pentru că autorul *Doamnei Bovary* își redacta corespondența frînt de oboseală, după lungi ore de muncă chinuitoare, fără să-și mai revadă textul. Și la el se întîmplă ca amabilitatea să ascundă nu o dată adevărul, mai ales în aprecierea tinerilor confrați[4]. De asemenea, Eliade Rădulescu în *Scrisorile din exil*, plîngîndu-se mereu de trădare și de nenumărate cabale ce s-ar fi urzind împotriva lui, are tendința să îngroașe lucrurile pînă la mistificare. Temperamentele polemice, asociate cu o mare închipuire de sine, ca în cazul de față, manifestă o predispoziție mai accentuată la denaturări. Nu toți

[3] G. Călinescu, *Genul epistolar*, în vol. *Scriitori străini*, ELU, 1967.

[4] Cf. R. J. Sherrington — *Des dangers de la correspondance de Flaubert* în *Les amis de Flaubert*, 1964, Mai, nr. 24, pp. 27—37.

epistolierii sînt niște confesivi, ca romanticii, de pildă, și a le cere tuturor să aibă inima în palmă ar fi să-i supralicităm. Sinceritatea scrisorilor nu trebuie înțeleasă ca totală și intangibilă, iar în materie de estetică și istorie literară se impune o confruntare permanentă cu opera sau cu alte documente ale vremii.

Acum, cineva ne-ar putea întreba : de ce mai aducem în discuție sinceritatea, ca trăsătură a artei epistolare, dacă avem a-i face atîtea reproșuri? În fapt, obiecțiile, mai exact precizările noastre nu țintesc esența, ci latura istorico-documentară a chestiunii. Flateriile lui Voltaire și „exagerațiunile" lui Eliade reprezintă un semnal de alarmă numai pentru omul de știință, care urmează a examina critic aserțiunile respective, în vederea stabilirii adevărului. Altminteri, cele două personalități nu-și trădează profilul moral, ci dimpotrivă, și-l conturează o dată mai mult. Sinceritatea — și nu ne referim la sinceritatea brută, care poate diferi de la un caz la altul — rămîne indiscutabil o calitate a scrisorii literare, așa cum este, într-o altă formă, a oricărei opere de artă. Ceea ce căutăm ca valoare la un epistolier este francheța cu sine, conduita consecventă față de propriul caracter, capabile să ne transmită un fior de viață mai *autentică* decît atunci cînd el se află față-n față cu publicul. De aceea, trucajele, încercarea de înfrumusețare a personalității, excesele de compoziție, copierea unor „modele", toate atestînd absența sau modicitatea sincerității, sînt fatale în egală măsură și artei epistolare.

O altă particularitate a scrisorii consideră Lanson a fi dorința celui care scrie de *a se face plăcut*, apropiind această atitudine de cochetăria, dar și de sensibilitatea feminină, mai ascuțită, mai fragilă și deci mai aptă de a conserva intact caracterul genuin al impresiei. De aici concluzia, împărtășită și de alți cercetători, că genul epistolar a fost cultivat mai cu seamă de femei [5], ca fiind mai senzitive, stăpînite mai mult de porniri temperamentale (propice notației spontane), decît de rațiunea care frînează tocmai țîșnirile de sinceritate și naturalețe. Faptele nu sînt lipsite de adevăr, însă ele trebuiesc localizate în secolele XVII, XVIII din Franța, cînd saloanele transformaseră scrisoarea într-o veritabilă modă, și o făcuseră, sub anumite condeie, expresie a prețiozității și a efectelor formale pedante. Situația apare schimbată în epoca modernă, cînd corespondența a încetat să mai fie un gen, și încă unul minor, apanaj al femeilor de lume și cînd impulsurile ei sînt altele decît dorința de a plăcea.

Alături de naturalețe, spontaneitate, sinceritate, ca trăsături ale artei epistolare, am adăuga mai curînd *plăcerea* de a scrie scrisori, de a prelungi conversația dincolo de salon, atitudine ce-și găsește și ea originea în societățile rafinate, cu ecouri și în secolul XIX românesc, la un Alecsandri sau Odobescu. E o consecință firească a talentului epistolar, care acționează nu din motive exterioare, ci din imbolduri proprii, descătușînd printre altele bucuria de a se afla mereu în dialog, de a se cheltui, uneori cu rezultate surprinzătoare într-o *causerie* al cărui singur adevărat beneficiar e posteritatea.

Și, pentru că am pronunțat acest cuvînt, să spunem că poate cea mai distinctivă particularitate a scrisorii literare este relevarea valorii ei după

[5] Cf. și *Le Trésor épistolaire de la France*, publié par Eugène Crépet, 2 vol., Paris, Hachette, 1865.

dispariţia autorului. Nu numai datorită caracterului intim, o corespondenţă nu e divulgată de regulă decît postum, dar pentru că timpul însuşi îi pune în lumină farmecul şi înţelesurile abia mai tîrziu. După ce sînt primite, remarcă undeva Jean Cocteau, „scrisorile încep a trăi în inactualitate". Cu vremea însă, „ele dau la iveală ca prin minune o actualitate cu totul nouă" [6]. O faţă necunoscută se arată uneori de-a dreptul senzaţională. Idei şi imagini adormite cu deceniile, dacă nu cu secolele, receptate în fugă de către destinatar, ca fapte curente, ies din această letargie aparentă cu o forţă pe care timpul a sporit-o necontenit. Fără a fi suferit uzura circulaţiei şi a proliferării prin influenţă, ele ne dau dintr-odată sentimentul operei insolite. Cine ar fi bănuit, în afară de cei cîţiva prieteni, febra chinuitoare a „impasibilului" Flaubert, pînă la publicarea vastei lui corespondenţe? Cine ar fi crezut că prozatorul Kogălniceanu va supravieţui prin misivele berlineze de la 18 ani, de altfel cunoscute numai de familie, şi nu prin temerarele lui tatonări epice? Cine şi-ar fi închipuit că Duiliu Zamfirescu avea serioase preocupări de estetică? Descoperirea scrisorii în posteritate, a mesajului ei nedescifrat de comtemporani, ni se pare tot aşa de obligatorie pentru literatura epistolară, cum este caracterul anonim pentru creaţia folclorică.

După ce am încercat să detaşăm identitatea *speciei*, ne rămîne să o integrăm în categoria ei mai largă, în aşa-zisul *gen epistolar*. Unele enciclopedii (ex. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel*) strîng laolaltă sub acest nume toate operele (poeme, romane, eseuri, discursuri etc.) care au adoptat forma epistolară. Aplicată epocilor mai vechi, constatarea nu este greşită. Astăzi însă, cînd facem deosebirea între epistola fictivă şi corespondenţa particulară, cînd scrisoarea a încetat să mai fie cultivată ca *gen*, o asemenea idee se dovedeşte inacceptabilă. *Noua Heloisă*, *Clarissa Harlow*, *Legăturile periculoase* aparţin romanului, aşa cum *Epistola către fraţii Pisoni* aparţine artelor poetice în versuri. E limpede că acolo se uzează de o pură convenţie. Genul epistolar avea un anumit înţeles în secolele XVII şi XVIII, cînd scrisoarea ca expresie a lumii rafinate se adresa deseori unui public fie şi de cîteva persoane, şi alt înţeles mai tîrziu, cînd ea se retrage în colecţii şi arhive de manuscrise, aşteptînd să fie descoprită. Am spune că termenul ajunge să-şi piardă sensul, indicînd ulterior nu atît un *gen literar* (contestat şi el de altminteri), cît o *categorie* de literatură, născută *post-festum*, şi în genere fără intenţie artistică. Încă G. Lanson a simţit această schimbare semantică şi în studiul său apelează la termenul de *literatură epistolară*, care într-adevăr acoperă mai exact obiectul în discuţie. *Literatura epistolară* ar fi deci o noţiune mai restrînsă decît *genul*, întrucît nu cuprinde în sfera ei decît scrisorile intime, corespondenţa particulară, asupra căreia încearcă a se concentra şi cercetarea noastră.

Fără să opteze pentru această diviziune terminologică, R. Duchêne[7], citat mai înainte, îşi conduce demonstraţia însă la aceeaşi concluzie, atunci cînd distinge între *autor epistolar* şi *epistolier*, ceea ce ne sporeşte clarificarea. Cercetătorul francez observă că în cazul *autorului epistolar* interesul *emiţătorului* se deplasează de la *destinatar* către *public*, fiind vizibilă

[6] Cf. *Les nouvelles êpitres, L'êpitre de Jean Cocteau. Lettre de 15 Juin, 1945, sur l'écriture et la vie épistolaire*, Paris, 1947.

[7] R. Duchêne, *op. cit.*

intenţia literară, deci şi folosirea *conştientă* a unei retorici. E. du Tronchet, ca şi E. Pasquier, îşi publică el însuşi scrisorile, interferînd nu o dată realul cu fictivul, eliminînd paginile ce se refereau la probleme personale şi adăugînd, în schimb, traduceri din epistole italiene. Asemenea producţii, fabricate aproape în serie, excelează printr-o ingeniozitate căutată, o excesivă preocupare de reuşită formală, adică exact prin opusul naturaleţei, spontaneităţii şi sincerităţii. Mai tîrziu, Bussy-Rabutin îşi remaniază el însuşi corespondenţa potrivit gustului din saloane, de unde se vede că în secolui XVII scrisoarea familiară nu coincidea cu idealul genului epistolar.

Celălalt tip de scriitor este *epistolierul* care nu are în vedere un public, stabilind un strict raport bilateral între sine şi destinatar. El respectă cît mai puţin regulile, este mai autentic şi de aceea cu atît mai preţuit în posteritate. Avînd înzestrări naturale, *epistolierul* realizează fără un efort anume propriul său roman, cu o artă ingenuă ce izvorăşte mai degrabă din puterea instinctului decît din şcoală sau studiu. El ne face să asistăm la avatarurile unui destin uman, cu implicaţiile lui tragice şi comice, care autoanalizîndu-se o viaţă întreagă ajunge să se identifice cu ficţiunea însăşi. Marii epistolieri trăiesc aşa de intens, cu atîta energie sufletească şi intelectuală, încît corespondenţa lor capătă un sensibil avans faţă de opera litarară în lupta cu timpul. Voltaire continuă a fi considerat unul din cei mai mari scriitori francezi, datorită scrisorilor lui, în primul rînd, fascinante nu numai prin cantitate, însă şi prin calitatea lor excepţională. Corespondenţa lui Flaubert e mai actuală decît unele din romanele sale, aşa cum în literatura noastră scrisorile lui Kogălniceanu, Odobescu sau Duiliu Zamfirescu ni-i aduc pe aceştia într-o surprinzătoare lumină. Se confirmă astfel o vorbă a lui T. E. Lawrence şi anume că „timpul face să crească în valoare numai operele sincere".

Ar fi de văzut acum în ce constă mai exact interesul cititorului contemporan (şi, evident, al celui studios) cînd vine în discuţie literatura epistolară ; care sînt motivele pentru care ea ne poate capta atenţia, uneori, în aceeaşi măsură cu opera de creaţie.

Cum s-a mai observat, există în epoca modernă o saturaţie de „literatură", o repulsie faţă de regula dogmatică, de artificiu, de geometrizarea vieţii reale, şi, în acelaşi timp, ca o reacţie firească, o sete de autentic, de notaţia pe viu. Prin caracterul lor „primitiv", de ignorare sau de respectare minimală a normelor, de experienţă nemijlocită, scrisorile, ca şi jurnalele, răspund foarte bine acestui deziderat. Apoi, forţa analitică a epistolierului se însoţeşte adesea şi cu alte virtuţi, savoarea limbajului la Kogălniceanu, capacitatea mimetică la Caragiale, tensiunea intelectuală la Titu Maiorescu, expresivitatea descrierilor la Duiliu Zamfirescu, ceea ce ne pune în faţa unor valori depăşind-o pe aceea a documentului nud.

Atunci cînd nu se constituie ea însăşi ca un roman, prin bogăţia şi varietatea faptelor concrete şi prin involuntarul suflu epic ce le animă, cum se întîmplă cu *Scrisorile* Doamnei de Sévigné, opera epistolierului ne oferă elementele unui *portret moral*, posibilitatea unei cunoaşteri mai adecvate a *omului*, cum spun francezii, „par lui-même". Drame nesublimate în creaţia literară, agitaţii interioare pe care scriitorul automistificîndu-se nu o dată a dorit să le ţină secrete, o lume semiobscură atît de ispititoare pentru critica biografică şi psihanalitică, aşteaptă să fie

adusă la lumină într-un montaj inteligent, așa cum a făcut-o magistral G. Călinescu în *Istoria literaturii române* și în monografiile sale. Din acest punct de vedere corespondența ne poate releva un minuțios *jurnal psihologic*, în care să regăsim cele mai fine mișcări sufletești, întotdeauna semnificative pentru destinul unui creator (ne gîndim, de pildă, la Proust sau la Odobescu), ne poate introduce în laboratorul uneori atît de complicat al artistului, și atunci scrisorile alcătuiesc un senzațional *jurnal de creație*, ca în cazul lui Flaubert, Cehov sau Duiliu Zamfirescu. Geneza și biografia operei își află primele repere și nuclee pe acest vast șantier, unde recunoaștem fără dificultate materialele ce i-au servit artistului și uneltele pe care le-a întrebuințat. Corespondența lui Proust, observă M. Sebastian [8], devine un carnet de crochiuri pentru operă : aceea dintre Goethe și Kestner, comentată nu întîmplător de Sainte-Beuve[9], ne dezvăluie istoria reală pe care se bizuie *Suferințele tînărului Werther*, eroina, Charlotte, fiind însăși iubita din tinerețe a poetului, iar personajul principal un student care tocmai se împușcase în urma unei drame sentimentale. Scrisorile ne pun astfel în mînă cheia unor „mistere", ne permit să vedem opera „in nuce", în procesul ei de germinație. Ideea, metafora fundamentală, *pattern*-ul, modelul ideatic, de care vorbește critica structuralistă, substratul originar este de identificat aici, în zona cea mai intimă a frămîntărilor și dezbaterilor artistului.

Valorii istorico-literare a corespondenței i se adaugă una ideologică, de cunoaștere, de propulsare a ideilor, uneori de-a dreptul spectaculoasă. În cele vreo 18 000 de scrisori, Voltaire sintetizează epoca lui pe toate planurile : filozofie, politică, religie, literatură, artă, sînt discutate cu o rară pasiune intelectuală. Epistola se transformă acum în pamflet sau eseu critic, în cronică sau tablou de moravuri. Comunicîndu-și impresiile, artistul formulează implicit judecăți de valoare asupra lui sau a contemporanilor, aflîndu-se într-un dialog de idei, el își exprimă punctul de vedere în legătură cu una sau alta din problemele esențiale. Corespondența lui Flaubert ni se relevă ca un veritabil tratat de estetică literară, scrisorile pașoptiștilor noștri (mai cu seamă ale lui Eliade, Bălcescu, I. Ghica) compun prima istorie a revoluției și în același timp ideologia ei, întrucît sînt înțesate de considerații filozofice, sociale și politice. Alecsandri, ca și Odobescu, ia temperatura morală a societății mondene, în timp ce Titu Maiorescu și Duiliu Zamfirescu dizertează despre teoria realismului și a romanului.

Înțelegem că opera epistolierului impune o investigare din unghiuri variate, că ea ne dezvăluie valori complexe, care dacă n-o înscriu dintr-o dată în sfera artei, atunci în imediata ei vecinătate, în istorie, în istorie literară, în mișcarea de idei a epocii. Nu toate corespondențele sînt de valoarea aceleia a lui Flaubert sau Prosper Mérimée, însă cele care izbutesc să exprime o personalitate și să ne ajute a pătrunde mai adînc spre inima operei merită a fi privite cu atenție. Scrisorile lui Eliade Rădulescu ne apar adesea prolixe, împănate de informații seci, și nu o dată inexacte, dar tonul și atitudinea autorului, ce admirabil portret sugerează ! De asemeni,

---

[8] M. Sebastian, *Corespondența lui Marcel Proust*, FPLA, 1939.

[9] Sainte-Beuve, *Werther, Correspondance de Goethe et Kestner*, în *Causeries du Lundi*, Paris, Librairie Garnier, Tome onzième, p. 289.

scrisorile lui Bălcescu, alcătuind un adevărat jurnal de front, cu aerul lor improvizat și grăbit, ne transmit imaginea unui temperament în continuă incandescență, precum și a unei credințe politice ardente, care i-a animat întreaga activitate de istoric, scriitor și revoluționar.

Ivită din nevoia de informare și confesie, din dorința de a limita sentimentul singurătății, sau din pură plăcere intelectuală, favorizată în timpurile vechi de lipsa mijloacelor de comunicație rapidă, iar mai apoi de călătoriile de agrement, de studii sau diplomatice, scrisoarea, fără să mai fie un gen, și constituind privilegiul aproape exclusiv al posterității, concurează opera de ficțiune, cînd este excepțională, prin capacitatea epistolierului de a produce involuntar, cu necesitatea indiferentă a bradului ce dă rășină, după expresia fericită a lui E. Lovinescu [10]; sau reprezintă o operă critică și ideologică în celelalte cazuri. Transformată de arhiviști într-un document încremenit și rece, denaturată prin literaturizări facile de neinspirate biografii romanțate, scrisoarea trebuie privită la dimensiunea ei reală: ca imagine a unei personalități. A ignora palpitul ei de viață autentică, tensiunea intelectuală și calitatea ei de principal depozitar al unor importante chei ale operei înseamnă a vitregi cultura și literatura înseși. Trecută din oficiu în cadrul elasticului gen epistolar, care după noi semnifică mai mult o noțiunea istorică decît estetică, în orice caz depășită și producătoare de confuzii printr-o folosire cînd specioasă, cînd abuzivă, scrisoarea trebuie fixată în categoria ei proprie și înțeleasă modern, ca o operă deschisă, cu multiple posibilități de expresie. Inventariată și clasificată (în literatura noastră, din păcate, încă puțin și oarecum întîmplător tipărită), corespondența se cade, în sfîrșit, *a fi citită.*

[10] Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, Ed. Casei Școalelor, 1943.

OBSERVAȚII ASUPRA NEOLOGISMULUI ÎN POEZIA LUI GEORGE TOPÎRCEANU*

TEODORA MOȚET

Dacă mediul cu adevărat propriu de apariție a neologismului este stilul științific și apariția sa în stilul poetic nu este în nici un caz un simplu transfer, poezia lui George Topîrceanu poate reprezenta un material interesant pentru demonstrarea acestui fapt, neologismul adaptîndu-se la un stil poetic la a cărui specificitate contribuie.

Astfel, o modificare valorică dominantă a sa este aceea a transformării calităților de sobru, de riguros, înr-o falsă prețiozitate, o prețiozitate mimată și vizibil mimată. Acest lucru poate fi pus în legătură cu umorul atît de specific poetului, rezultat constant din contrastul între un potențial afectiv investit și cauza care l-a generat, Topîrceanu fiind poetul care își poate face dintr-o ,,tufă de scaieți'' obiect de ,,contemplație'', sau a cărui tristețe devine ,,iremediabilă'' datorită sorții unor gîze, la abordarea acestora tonul fiind cel ,,problematic'' :

> ,,Dar dacă o lăcustă / Din verdele talaz/
> Robustă / Îmi sare în obraz / / Din ochii mei
> dispare / Mirajul interpus / Pe care / L-am
> zugrăvit mai sus / ''...
>
> *(Rapsodii de vară)*

2 a) Caracterul mimat al prețiozității, deductibil din contextul larg al frazei poetice, își poate găsi argumente și judecînd neologismul din punct de vedere al unui context mai restrîns, al unei vecinătăți imediate.

Ceea ce apare ca foarte specific stilului topîrcenian este plasarea neologismului în context cu un cuvînt care nefiind neologism mai are și caracteristica de a sugera obișnuitul, banalul, cotidianul etc.

---

* La Topîrceanu neologismul nu a constituit în nici un caz o obsesie verbală, lucru ușor demonstrabil prin studiul prozei sale, unde neologismul apare foarte rar și poetul îl subliniază chiar în context, părînd conștient de discrepanța sa cu acesta : ,,Dar la temperament nu se potriveau de loc'', ,,Prin porumbiștile înalte se distingea... un zgomot ,,anormal'' (*Scrisoare fără adresă*).

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 287–290, BUCUREȘTI, 1972

Exemplele ce se pot da sînt foarte numeroase : „te face marț *aeroplanul*", „să-i faci *fantoma* de ocară", „vorba ceea, ca *iluziile* noastre".

Contrastul semantic respectiv se realizează de multe ori între un substantiv și un adjectiv sau între două adjective cu rol sintactic de atribute legate prin coordonare :

„garduri *invalide*" ; „*sublimă* arătare" ; „maimuță *indecentă*" etc.
sau : „(zumzet) somnoros și *ireal*"
(umbre) „*solitare* și necunoscute"
(ghem de spini) „*ostil* și speriat"
(babă) „surdă și *absurdă*"
„(nas) lung și *demodat*"
„(murmur) somnoros și *uniform*"

(Aici se poate face observația că însuși umorul specific poetului își are una din surse în acest mod de distribuție).

b) Considerăm un fragment de flux poetic pe care îl vom reprezenta arbitrar astfel :

$$\begin{array}{l|l} a_1,\ a_2\ .\ .\ .\ a_n & \boxed{A^R} \\ b_1,\ b_2\ .\ .\ .\ b_n & \boxed{B} \end{array}$$

în care a_n este contextul lui A și b_n contextul lui B. A și B se deosebesc de celelalte elemente ale fluxului poetic prin poziția grafică și prin faptul că rimează. Prin aceste caracteristici A și B ies mai mult în evidență, au un caracter mai frapant. A și B intră într-un cîmp comun (deosebit de acela format de pildă de a_1 și a_2), pe care din lipsa unui termen îl vom numi cîmp de asociație și îl vom nota cu R.

Cîmpul R are caracteristica unei mari intensități în cazul în care distanța între receptarea lui A și cea a lui B este mică și caracteristică unei mici intensități, cînd distanța dintre cele două receptări este mare.

Deci : intensitatea lui R este invers proporțională cu lungimea versului, *R e invers proporțional cu n.*

Admițînd că A este un context de tip special al lui B, considerațiile făcute la 2 a) își găsesc similitudine în această situație.

Această observație aplicată poeziei lui George Topîrceanu duce la concluzia existenței rimelor neologism / cuvînt ce sugerează banalul, obișnuitul etc : cele mai multe apărînd în poeziile cu vers scurt, avînd deci împlinită funcția de estompare a prețiozității neologismului prin cuvîntul cu care acesta intră în rimă :

exemple : *provoacă* / răstoacă ; *explozie* / bozie ; *dubioase* / ponoase ; *emfază* / sfîrlează ; *cinematograf* / praf ; *patriarhal* / scandal ; *abuz* / mofluz ; *miniatură* / arătură ; *monoton* / Sfîntu'Spiridon ; *timpanul* / maidanul ; *funerară* / ocară ; *indigene* / buruiene ; batistă / *impresionistă* ; *lapidare* / spinare ; *bortă* / suportă ; *insipidă* / cărămidă.

Un argument al preferării plasării neologismului (la) în condiții de rimă devine și rima interioară (rară la poet) realizată prin neologisme.

Strofa V, v. 3 „Părea că *lapidează* tăcerea nopții calme
. . . . . .
Strofa VI, v. 3 Că toate laolaltă *apostrofează* luna"

sau rima flașnetă / *indiscretă* (de tipul celor discutate mai sus) propagată în v. 9, 12 după următoarea schemă :

v. 7 int/int
v. 9 ext
v. 12 ext

v. 7 „și o *flașnetă* țipa *indiscretă* melancolii
. . . . . .
v. 9 pe cînd o femeie cochetă
. . . . . .
v. 12 ținea în mînă o cravașă ca o baghetă"

(*Menajerie*)

c) Tehnica de plasare a neologismului deductibilă mai sus apare reprezentată într-un mod îngroșat și este violent vizibilă în poezii în care apare însuși crezul său poetic. Indiferent dacă ea e folosită aici „conștient" sau nu, devine un argument interesant al specificității sale la nivelul întregii poezii topîrceniene. Exemplul pe care-l dăm este extras din poezia „Scrisoare" (Răspuns) unde iată cum se realizează portretul unui adversar literar:

„E profesor (onorabil)	a_1 a_2	A^P
Autor (interminabil)	b_1	B
Om politic (execrabil)	c_1 c_2	C
Critic (foarte vulnerabil	d_1 d_2	D
dar pasabil)	e_1	E
Președinte (incurabil)"	f_1	F

În sensul celor arătate la 2 b se poate spune despre cîmpul A B C D E F că este de o maximă intensitate, rima A/B/C/D/E/F reprezentînd un paralelism formal care duce la o frustrare maximă a atenției. Există aici o mare condensare a prețiozității, care se dizolvă brusc (efect deconectant în receptare) la sfîrșitul celor șapte versuri, după care poetul va folosi cuvinte dintre cele mai banale, provenind chiar din argou.

„Cînd își laudă ciracii
Îi compară cu toți dracii"

(Scrisoare)

4 a) Unul din lucrurile care se pot deduce din cele expuse mai sus este acela că apariția la sfîrșit de vers a neologismului este o adaptare specifică a acestuia la stilul poetic luat în discuție.

Analizînd statistic, se ajunge la concluzia că din cele 917 neologisme (care au slujit de material faptic) 644 sînt plasate la sfîrșit de vers.

Preponderența acestei poziții (mai mult de 2/3) la sfîrșit de vers e o cauză a caracterului frapant al neologismului (ținînd cont și de cele susținute la 2 b).

b) Revenind la fragmentul de flux poetic reprezentat arbitrar prin:

a_1 a_2 . . . . . a_n A
b_1 b_2 . . . . . b_n B

putem afirma că în mod logic cu cît n este mai mic cu atît șansa de apariție a neologismului la sfîrșit de vers este mai mare sau că șansa de apariție în interior de vers este cu atît mai mare cu cît n este mai mare.

Deci se stabilește o inversă proporționalitate între șansa de apariție la sfîrșit și lungimea versului care se verifică statistic astfel:

Lung. versului în silabe	Nr. neologisme în interior	Nr. neologisme la sfîrșit de vers
I de la 12 la 17 (medie 13,7)	110	116
II 10—11	68	112
III de la 4 la 8 (medie 7,2)	62	212

În primul caz, luînd în considerație distribuția în poeziile cu vers lung, se poate observa că apariția la sfîrșit are cam aceleași șanse cu apariția sa în interior, raportul 110/116 fiind reductibil cu aproximație la 1/1. În cel de-al doilea caz, cînd versul se micșorează la 10—11 silabe, se observă mărirea șansei de apariție la sfîrșit de vers, ea fiind de două ori mai mare decît în interior, raportul 68/112 fiind reductibil cu aproximație de 1/2. In cel de-al treilea caz, cînd versul e scurt, șansa apariției în condiții de rimă este de trei ori mai mare decît a apariției în interior, raportul 62/212 fiind reductibil aproximativ la 1/3.

Alăturînd rapoartele obținute în ordinea micșorării versului se poate afirma asemănarea lor cu un fragment de șir matematic cu termen general 1/n (n număr natural) cu limita O

1/1, 1/2, 1/3, 1/4 . . . 1/n

din care 1/1, 1/2, 1/3 reprezintă un fragment sau inversînd raporturile vom obține un fragment al șirului numerelor naturale.

LIVIU REBREANU LA „ASTRA"

C. BOROIANU

Despre legăturile lui Liviu Rebreanu cu vechea și prestigioasa „Asociație transilvană pentru literatura română și cultura poporului român" (ASTRA) nu s-a scris pînă în prezent, deși marele prozator a fost crescut, așa cum însuși mărturisește, „într-un adevărat cult pentru venerabila Asociație", fiind învățat de mic copil s-o iubească și s-o considere drept „o mîndrie a neamului românesc din Ardeal" [1].

Problema înființării unei asociații care să lupte pentru luminarea maselor de români transilvăneni și pentru consolidarea conștiinței naționale s-a pus cu mai multă stringență în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd, pe de o parte, societatea românească înainta cu pași repezi pe calea capitalismului, iar, pe de altă parte, absolutismul habsburgic făcea loc unui regim constituțional de guvernare, care acorda unele libertăți, mai cu seamă în domeniul culturii [2], popoarelor subjugate. La 10 mai 1860, 171 de români, reprezentînd toate păturile sociale și confesiunile, în frunte cu mitropoliții Andrei Șaguna și Alexandru Sterca Șuluțiu, înaintau guvernatorului Transilvaniei un memoriu prin care cereau să li se aprobe convocarea unei adunări consultative în vederea constituirii și organizării asociației.

Adunarea s-a ținut la 9—11 martie 1861, cînd s-au votat și statutele, redactate de Andrei Șaguna pe baza proiectelor prezentate de George Barițiu, Timotei Cipariu și Ioan Pușcariu. Cel dintîi comitet central a avut în frunte pe A. Șaguna — președinte, T. Cipariu — vicepreședinte și G. Barițiu ca prim-secretar.

---

[1] L. Rebreanu, *ASTRA, la împlinirea celor trei sferturi de veac*, conferință ținută la Brașov în ziua de 1 iunie 1936, v. articolul de față, p. 300

[2] Despre condițiile istorice în care a luat ființă „Astra" și despre activitatea asociației vezi *Istoria României*, vol. IV, Ed. Academiei, 1964, p. 434—437; V. Curticăpeanu, *Întemeierea societății „Astra" și rolul ei în cultura poporului român (1861)*, în revista „Studii", 1961, nr. 6, p. 1439—1463; de același, *Die rumänische Kulturbewegung in der Österreichisch-ungarischen Monarchie*, Bukarest, Ed. Academiei, 1966, p. 57—98; *Mișcarea culturală românească pentru unirea din 1918*, Editura Științifică, București, 1968, p. 59—139; *Astra și idealul unirii*, în „Magazin istoric", II (1968), nr. 12(21), p. 11—14; Ion Holhoș și Nicolae Nistor, *Contribuția „Astrei" la realizarea unității naționale*, în „Revista arhivelor", XI (1968), nr. 2, p. 91—103.

Asociația și-a fixat, de la început, printre obiectivele ei, răspîndirea științei de carte în rîndurile populației românești, întemeierea de școli pentru adulți, editarea de gazete și cărți în limba națională, înființarea de case de cultură și biblioteci în mediul rural, combaterea alcoolismului și bolilor sociale, organizarea de conferințe pe teme economice (crearea cooperativelor și băncilor populare, sfaturi cu privire la agricultură, viticultură, zootehnie etc.) și culturale, ajutorarea tinerilor studioși, sprijinirea trupelor de teatru românești venite în turneu în Transilvania etc. La Sibiu, unde era sediul central al ASTREI, au luat ființă o importantă bibliotecă și un muzeu. Membrii (onorari, fondatori, pe viață și ordinari) puteau activa într-una din secțiile : literară, științifică, istorică, școlară și economică. În fiecare an aveau loc adunări generale, prilej nu numai de trecere în revistă a realizărilor, dar și de strîngere a rîndurilor membrilor asociați, de afirmare a unității naționale.

Prima adunare generală s-a ținut la Sibiu în zilele de 23—26 octombrie 1861, iar următoarea la Brașov, între 28 și 30 iulie 1862, printre participanții din Principate la cea de-a doua adunare numărîndu-se A. I. Odobescu, ales cu acea ocazie membru onorar al Asociației, alături de M. Kogălniceanu, C. A. Rosetti, G. Sion [3] ș. a. An de an numărul membrilor asociați a crescut, adunările generale luînd aspectul unor puternice manifestări culturale și naționale. Purtătoare a steagului sfînt al unirii, ASTRA a izbutit să strîngă treptat în jurul ei toate forțele patriotice românești, care luptau pentru eliberarea Transilvaniei. Cu toate limitele, care sînt atît ale epocii cît și ale conducătorilor, asociația și-a cîștigat merite incontestabile în ridicarea culturală a populației românești, ca și în pregătirea actului de la 1 decembrie 1918, reușind să fie „un razim al naționalității române"[4], așa cum preconizaseră fondatorii ei.

În 1936, ASTRA și-a sărbătorit împlinirea a 75 de ani de activitate. La adunările jubiliare, care au avut loc în ziua de 1 iunie, au fost invitate să conferențieze personalități legate de viața cultural-politică a Transilvaniei. La Sibiu, de pildă, a vorbit dr. Nicolae Bălan, mitropolitul Ardealului, la Cluj, Ion Agîrbiceanu [5], iar la Brașov, Liviu Rebreanu.

„Gazeta Transilvaniei", în numărul 42 din 31 mai 1936, p. 2 anunța astfel programul festivalului de la Brașov : „Luni 1 iunie a. c., a doua zi de Rusalii, ora 9 seara, va avea loc în sala teatrului ASTRA — Brașov festivalul ASTREI — Brașov, care se va desfășura după următorul program.

Dl. Liviu Rebreanu, scriitor, va vorbi despre *ASTRA, la împlinirea celor trei sferturi de veac.*

Corul țărănesc din Hărman, sub conducerea d-lui Dimitrie Greceanu, preot și președintele ASTREI [6].

---

[3] A. I. Odobescu a scris despre adunarea de la Brașov o întinsă dare de seamă, cu destule observații critice : *Asociațiunea transilvană pentru literatura și cultura poporului român*, tipărită în 1862, în „Revista română", tom. II.

[4] Timotei Cipariu, în cuvîntarea ținută la Sibiu, cu prilejul primei adunări generale (23—26 octombrie 1861).

[5] Ion Agîrbiceanu, atunci secretar general al ASTREI, a vorbit despre *Puterea culturii naționale.*

[6] Era președintele organizației locale.

Elevii şcolii ţărăneşti : Virginia Ţiţei, Otilia Dinu (Măeruş) şi Anca Ciucaş (Bod) vor declama.

Corul cercului cultural ASTRA din Sita-Buzău, sub conducerea d-lui Olimpiu Russu, preot şi preşedintele ASTREI [7], va executa mai multe coruri.

Florin şi Florica, comedie într-un act de V. Alecsandri (jucată de elevii şi elevele şcoalelor ţărăneşti : Silvia Mohan, Virginia Ţiţei, I. Măeruşan)".

Participanţii la adunările festive au putut lua cunoştinţă şi de broşura redactată de Ion Agîrbiceanu, în vremea aceea prim-secretar al ASTREI : *Asociaţiunea transilvană pentru literatura şi cultura poporului român „Astra". Ce a fost? Ce este? Ce vrea să fie?* (Sibiu, 1936), în care se preciza misiunea ASTREI după unire, cînd eforturile românilor din Transilvania trebuiau să se îndrepte spre „creşterea puterilor sufletului naţional prin luminarea minţii cu cunoştinţe folositoare şi îndrumări etice, care să-i ajute şi la cîştigarea unor mai bune condiţii materiale de trai ; spre făurirea unei sensibile conştiinţe naţionale, care să solidarizeze pe toţi românii în jurul unei credinţe, al unui ideal comun suprem, faţă de care să se întunece interesul particular . . ."[8].

Din fericire, textul conferinţei lui Liviu Rebreanu s-a păstrat şi se află în prezent la Arhivele Statului din Braşov, în mapa 11 100, fond „Astra". Este un manuscris autograf, fără titlu, alcătuit din nouă file format mare. Textul, scris cu cerneală neagră, prezintă multe (peste o sută) intervenţii (înlocuiri de cuvinte, ştersături ; în unele părţi, reduceri, în altele, adăugiri)[9]. Toate îndreptările sînt făcute cu creion chimic. Manuscrisul a fost predat, imediat după conferinţă, profesorului Ion Colan, secretar şi bibliotecar al ASTREI, despărţămîntul Braşov.

Este un valoros manuscris inedit, care se alătură, în ceea ce priveşte latura autobiografică, cunoscutelor pagini din *Mărturisiri*, *Coşbuc*, *Cuibul visurilor*, *Ion* etc., ca şi mai noilor amintiri semnate de soţia (Fanny Rebreanu, *Cu soţul meu*) şi de fiica scriitorului (Puia Florica Rebreanu, *Zilele care au plecat*). Se dezvăluie vechile contacte ale prozatorului cu ASTRA, se exprimă profunda admiraţie faţă de prodigioasa activitate a Asociaţiei, căreia i se recunoaşte „un elan vital şi o supleţe de adaptare la cerinţele şi necesităţile vremilor încît a ştiut să rămînă mereu tînără, iar azi, la şaptezeci şi cinci de ani, e mai harnică şi mai tînără ca oricînd".

În noile condiţii ale statului român unitar, ASTRA avea misiunea să fie un bastion al culturii şi solidarităţii româneşti : „A aduna iarăşi într-un singur bloc pe toţi românii pe deasupra politicii curente a partidelor, a grupărilor şi a curentelor despărţitoare, a cultiva solidaritatea românească mai presus de toate, a întări sentimentul mîndriei româneşti, iată o sarcină grea, dar şi glorioasă, pentru ASTRA de azi şi de mîine".

Conferenţiarul îşi aminteşte că a auzit întîia oară vorbindu-se de ASTRA şi de acţiunile ei pe vremea Memorandumului, cînd conducătorii politici români ardeleni erau mai toţi în închisori, iar în toată Transil-

---

[7] Vezi observaţia de la nota nr. 6.

[8] Ion Agîrbiceanu, *ASTRA. Ce-a fost? Ce este? Ce vrea să fie?*, Sibiu, 1936, p. 5.

[9] „Eu am lucrat şi lucrez extrem de greu, într-un stil muncit", mărturisea L. Rebreanu în 1935 lui Dan Petraşincu (v. *Lîngă L. Rebreanu în ziua celor 50 de ani*, în „Viaţa literară", anul X, nr. 4, p. 3.

vania răsuna, „ca o protestare tînguitoare", *Doina lui Lucaciu*. Era, probabil, pe la începutul anului 1893, căci L. Rebreanu ne informează: „Eram copil mic de tot, abia dacă intrasem în şcoală". În adevăr, printre românii întemniţaţi atunci se afla şi neînfricatul Vasile Lucaciu, condamnat, înainte încă de a se fi pornit marele proces al Memorandumului, la 13 luni de închisoare. În timp ce executa pedeapsa (7 ianuarie 1893—7 februarie 1894) [10], poporul îşi exprima durerea faţă de soarta eroului său prin *Doina (cîntecul) lui Lucaciu*:

„Nu suspina în zădar,
Du-mi-te pîn'la Sătmar
Unde-i Lucaciu la-nchisoare,
Nu vede nici cer, nici soare.
Vîntul bate, frunza pică,
Inima mi se despică
De durere şi de chin
Că-i Lucaciu la Seghedin.
Seghedine, Seghedine,
Dumnezeu cum te mai ţine?
Mureş, Tisa, pînă cînd
Te mai ţine pe pămînt?" [11]

Doina lui Lucaciu s-a bucurat de mare popularitate, a circulat în multe variante, una dintre ele fiind culeasă de italianul Roberto Fava, care o reproduce, tălmăcită în proză, în cartea sa, *Ricordi rumeni. Note di un viaggio in Transilvania e Romania*, Parma, 1894 [12]. Despre această doină Roberto Fava spunea „che è tutta un'epopea di lagrime e di speranze" (p. 113).

---

[10] Tiron Albani, *Vasile Lucaciu, „Leul de la Şişeşti" (1852—1922), Viaţa şi faptele lui*, Satu Mare, 1936, p. 48—49.

[11] *Doina lui Lucaciu* era o adaptare făcută de învăţătorul Gheorghe Bocu din com. Sistarovaţ—Banat după *Doina lui Roman* scrisă de Iosif Vulcan, Roman fiind un alt luptător român întemniţat de autorităţile maghiare. *Doina lui Lucaciu* fusese repede însuşită de mase; „o cîntau toţi feciorii de prin satele Ardealului" (v. şi Ilie Dăianu, *Leul din Şişeşti*, Cluj, 1937, p. 15). Învăţătorul Bocu a fost dat în judecată, dar a decedat înainte de proces.

[12] Cartea a fost tradusă şi în limba română: *Amintiri din Ţările Române. Note dintr-o călătorie în Transilvania şi România*, Bucureşti, 1895. Roberto Fava cunoaşte o variantă mai întinsă, în care, după versul „Nu vede nici cer, nici soare", urmează:

„Du-te şi te pune-ndată
La fereastra-i încuiată
Şi îi spune închinăciune
De la-ntreaga naţiune.
Spune-i multă voie bună
Şi că-i împletim cunună,
Cunună de tricolor
Din mai multe dalbe flori.

Spune-i, mierlo dragă, spune
De la-ntreaga naţiune,
Că noi cu toţi îl iubim,
Pentru el în foc sărim.
Că el bine s-a luptat
Ca român adevărat;
Pentru ţară şi naţiune
A avut el multe bune.

Liviu Rebreanu îşi mai aduce aminte că tatăl său, învăţătorul Vasile Rebreanu, a venit acasă într-o zi însoţit de un domn de la ASTRA, căruia i s-au încredinţat cîteva lucruri mai de preţ din casă pentru martirii cauzei româneşti. „Atunci mi s-a înrădăcinat în inimă credinţa — notează scriitorul — că ASTRA e ceva puternic şi tainic care se străduieşte să aline suferinţele românilor" [13]. Asemenea colecte s-au organizat atunci în multe părţi ale Transilvaniei, în folosul românilor întemniţaţi. Se citează cazul învăţătorului Gh. Făgărăşanu din comuna Tiur, în apropierea Blajului, la care s-a găsit o ladă cu obiecte casnice, ce urmau să fie vîndute şi apoi ajutată familia lui Vasile Lucaciu [14].

Următoarea întîlnire a lui Liviu Rebreanu cu ASTRA s-a produs „după vreo cincisprezece ani", cînd, vara, a asistat la o serbare sătească, pregătită de comitetul local al Asociaţiei. Programul a fost modest: cîteva recitări, coruri, o conferinţă împotriva alcoolismului. Dar ceea ce l-a emoţionat cu adevărat pe tînărul Rebreanu, care era atunci sublocotenent în armata austro-ungară, şi ceea ce izbutea totdeauna să realizeze ASTRA era acea „atmosferă de solidaritate românească, entuziasmul limpede, puternic, care topea într-un bloc toate inimile" [15].

Cea de-a treia întîlnire cu ASTRA evocată de conferenţiar este şi cea mai importantă. Participa pentru prima oară la o adunare generală a Asociaţiei. E vorba de congresul de la Sibiu din 12—13 octombrie 1909, al XXXVIII-lea de la întemeierea ASTREI şi al IV-lea ţinut în acest vechi centru românesc. L. Rebreanu lua parte, cum mărturiseşte, „ca reprezentant al unei mici gazete someşene". Nu o numeşte însă. Nici Fanny Rebreanu care vorbeşte despre plecarea la Sibiu, în 1909, a viitorului ei soţ ca reprezentant al unui ziar din Bistriţa [16], nu dă titlul gazetei. În romanul *Ion*, Titu Herdelea (L. Rebreanu) pleacă la Sibiu cu legitimaţia de corespondent al „Tribunei Bistriţei".

Periodicul, rămas pînă astăzi neidentificat, este în realitate „Revista Bistriţei". Apărea săptămînal, sîmbăta, avînd ca proprietar-editor pe dr. Victor Onişor, avocat în Bistriţa. Gazeta a avut o primă apariţie de zece luni între 4 ianuarie—7 noiembrie 1903 şi o a doua de patru ani şi două luni, între 7/20 ianuarie 1906 — 6/19 martie 1910. Comitetul redacţional era format din Victor Onişor, Ar. Dionisiu Loginu, C. Negruţiu, Teodor A. Bogdan, Matei Şirlincan, Emil A. Chiffa şi George Matheiu ca redactor răspunzător.

În articolul program („Gîndul nostru")[17] se explică geneza gazetei prin nevoia, adînc resimţită, ca şi populaţia românească să dispună de

---

Fi-va Lucaciu liber iară
Pentru noi şi pentru ţară;
Pînă-i viu nu-l părăsim,
Mai bine cu toţi murim"
(p. 51—53)

[13] v. Conferinţa, articolul de faţă, p. 300.

[14] Margareta Danciu, *Din frămîntările maselor populare în timpul procesului memorandist*, în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Historia", 1959, p. 119.

[15] Conferinţa, p. 301.

[16] Fanny Rebreanu, *Cu soţul meu*, Bucureşti, 1963, p. 58.

[17] A apărut în numărul din 7/20 ianuarie 1906.

un organ de publicitate, spre a nu rămîne „mai îndărăt decît celelalte neamuri din acest colţ de ţară". Redacţia îşi propunea să ţină la curent pe cititori cu ceea ce era nou în domeniul economiei şi culturii, să-i înveţe pe ţărani cum să-şi cultive raţional pămîntul şi cum să-şi crească vitele, să le arăte care sînt drepturile şi îndatoririle cetăţeneşti. Obiectivele şi sentimentele patriotice erau exprimate în limitele îngăduite de vigilenţa cenzurii : „În lucrarea noastră vom fi conduşi de cea mai curată dragoste pentru binele şi fericirea poporului nostru. Vom năzui să ne ridicăm deasupra patimilor şi vom avea ca povăţuitor cea mai mare obiectivitate întru judecarea lucrurilor obşteşti" [18].

În timpul cît frecventase liceul german din Bistriţa, între 1897—1900 [19], Liviu Rebreanu îşi crease desigur relaţii printre românii din localitate. Nu este exclus ca să fi avut colegi printre redactorii şi colaboratorii gazetei. Cert este că s-a adresat „Revistei Bistriţei" cu propunerea de a o reprezenta la adunarea ASTREI, solicitînd în acest scop o legitimaţie de corespondent şi banii necesari deplasării. Sibiul nu avea să constituie decît un prim pas spre oraşul tuturor speranţelor sale tinereşti : Bucureşti. Adunase, cîtă vreme funcţionase ca ajutor de notar, suma de 300 de coroane, cu care să se poată întreţine pînă la numirea într-o slujbă [20]. Participarea la congresul ASTREI îi dădea posibilitatea să cunoască toată „inteligenţa" românească din Transilvania înainte de a fi părăsit locurile natale, iar banii obţinuţi de la „Revista Bistriţei" i-ar fi fost de mare folos pe drum. Numai că direcţia gazetei nu-i putea oferi decît legitimaţia. Încasările mergeau greu şi nu acopereau cheltuielile făcute cu hîrtia şi tipografia. De altfel, o jumătate de an mai tîrziu gazeta îşi înceta apariţia (6/19 martie 1910). Dr. V. Onişor menţiona în ultimul număr (52) că „în cinci ani de viaţă, <periodicul> n-a putut să-şi asigure existenţa ca să poată fi susţinută din venitele proprii".

În posesia legitimaţiei de corespondent al „Revistei Bistriţei", mîndru de noua-i poziţie, nerăbdător de a ajunge la Sibiu şi de a lua parte la şedinţele ASTREI, cu gîndul mai departe la România, la „oraşul visurilor sale", tînărul L. Rebreanu trebuie să fi uitat repede necazul pricinuit de refuzul gazetei de a-i plăti cheltuielile de reprezentare. Se va fi aflat în starea sufletească atribuită lui Titu Herdelea, în romanul *Ion* : „Între timp Titu, închipuindu-şi cum va fi înconjurat şi răsfăţat dînsul la Sibiu, ca omul care e glasul unui întreg ţinut de români, se însufleţise atît de mult de ideea de a reprezenta „Tribuna Bistriţei", încît nici nu se mai sinchisi că nu a primit banii" [21]. La plecare, în gara Năsăud, tatăl îl îmbrăţişează urîndu-i : „Dumnezeu să-ţi ajute şi să ajungi cît Coşbuc de mare !" [22].

La Sibiu, Liviu Rebreanu cunoaşte pe Octavian Goga, atunci secretar literar al ASTREI, pe Andrei Bîrseanu, vicepreşedintele Asociaţiei, care a condus lucrările adunării, pe George Pop de Băseşti, Valeriu

---

[18] *Ibidem*, p. 1.

[19] Alexandru Piru, *Liviu Rebreanu*, Editura tineretului, Bucureşti, 1965, p. 6.

[20] Vezi *Ion*, II, cap. *George*, 4 şi Dan Petraşincu, articolul citat, p. 3.

[21] *Ion*, cap. de mai sus.

[22] *Coşbuc*, în vol. *Amalgam*, Bucureşti, 1943, p. 103.

În *Ion*, preotul Belciug îi urează lui Titu Herdelea : „Ei, să trăieşti şi să te văd cît Coşbuc de mare !" vol. I, cap. *Noaptea*, 5.

Branişte, Ion Agîrbiceanu, care a conferenţiat, în cadrul congresului, despre *Relele ce bîntuie societatea românească*, O. Tăslăoanu, care va evoca, după un pătrar de veac, prima sa întîlnire cu Liviu Rebreanu [23].

Reuniunile de la Sibiu ale ASTREI au produs asupra tînărului reprezentant al ţinutului Bistriţa-Năsăud impresii atît de durabile, încît, peste ani, vor alimenta unul din capitolele romanului *Ion* (vol. II, capitolul XII). În conferinţa de la Braşov din 1936 Liviu Rebreanu descrie din nou manifestările ASTREI, încheiate cu acea simbolică horă a înfrăţirii româneşti, cînd tînărul năsăudean nu se mai poate stăpîni şi izbucneşte în urale: „Traiască românii! Trăiască neamul românesc!"

Reproducem, în paralel, din roman şi din conferinţa ţinută în 1936, descrierea Sibiului, cu atmosfera sărbătorească, de însufleţire patriotică, ce caracterizează adunările ASTREI. O facem nu atît pentru a arăta cum unele scene din roman corespund cu realităţile trăite de scriitor, cît mai cu seamă pentru sporul emoţional-artistic pe care îl înregistrează evocarea din 1936 faţă de cea anterioară.

Ion

„Sibiul avea o înfăţişare de sărbătoare. Străzile gemeau de lume românească, sosită de pretutindeni: preoţi, învăţători cu nelipsita umbrelă subţioară, profesori, avocaţi, ţărani. . . Cu tot caracterul său german, oraşul părea azi o reşedinţă românească. În marea de români, străinii dispăruseră.

— Parcă miile de robi muncitori şi harnici ar fi pus stăpînire pe cuiburile trîntorilor! se gîndea Titu reînsufleţit la vederea furnicarului de români . . .

Trei zile, cît ţinură serbările, Titu luă parte la toate şedinţele, conferinţele şi banchetele festive, liniştit, mulţumit, răsunîndu-i în urechi cuvintele lui Virgil Pintea de cîte ori vreun amănunt încerca să-l tulbure. Însufleţirea însă nu-l mai stăpîni pînă a treia seară, la balul care încheia solemnităţile . . . Toate doamnele erau în costume naţionale din toate ţinuturile, oferind un spectacol încîntător. Şi, spre miezul nopţii toate domniţele acestea frumoase ca zînele şi gingaşe ca florile, se prinseră într-o horă imensă, fredonînd în cor, cu glasuri dulci, ademenitoare, cuvintele unui cîntec popular

Conferinţa din 1936

„Sibiul era invadat complet de români. Pretutindeni răsuna numai vorba românească iar costumul nostru naţional îşi plimba ostentativ frumuseţea pe străzile întortocheate, prin casele bătrîne. Parcă dispăruseră de tot saşii; baremi ungurii, stăpînii oficiali, nici nu existau . . .

S-au desfăşurat, firește, după program, şedinţele, consfătuirile, dezbaterile, festivităţile şi toate obişnuitele evenimente ale unui asemenea congres general. Poate că, pentru cei familiarizaţi cu ele, toate acestea aveau ceva puţin mecanic, ceva artificios. Pentu mine însă, ca şi pentru imensa majoritate a participanţilor, toate păreau miraculoase, înălţătoare, istorice. Îmi făcea impresia că înţelepţii neamului, încurajaţi de reprezentanţii tuturor categoriilor de români, s-au adunat aci să se sfătuiască asupra soartei unui popor cumplit de nedreptăţit, mi se părea că un parlament, în cea mai nobilă accepţie a cuvîntului, s-a convocat să hotărască legile cele mari şi permanente ale românismului.

Festivităţile s-au încheiat cu un bal. Pe vremea aceea toate se sfîrşeau la noi cu

[23] „Într-o zi, îşi aminteşte O. Tăslăoanu, m-am pomenit cu el la Sibiu. Un flăcău înalt, tip din părţile Năsăudului, îmbrăcat cu pantaloni negri militari, strînşi la genunchi, cu o haină sură. Mi-a spus cine e, ce a făcut pînă acum şi că a venit la Sibiu fiindcă vrea să treacă munţii la Bucureşti. Am încercat să-l abat de la acest gînd, dar, după cum ştiţi, nu am izbutit".

pe care Virgil Pintea, îmbrăcat țărănește, îl cînta din fluier, în mijlocul lor . . . Hora aceasta i se păru lui Titu un simbol al întregii vieți ardelenești, legătura între mulțimea cea mare, umilă și ostenită, și conducătorii ei, ieșiți tot din sînul ei și neuitîndu-și obîrșia.

— Trăiască românii! izbucni Titu nemaiputîndu-și stăpîni emoția.

Strigătul fusese în sufletul tuturor, căci îndată toată sala se umplu de glasuri înflăcărate:

— Trăiască românii! . . . Trăiască doamnele române! . . . Neamul românesc!"

(L. Rebreanu, *Opere alese*. Ediție îngrijităde Nicolae Liu, vol. II, E. S. P. L. A. 1959, p. 448—449).

cîte o petrecere de dans, în cursul căreia sentimentele prea mult comprimate puteau să-și găsească posibilități de exprimare mai directă. Balul ASTREI de-atunci a rămas pentru mine minunea cea mare, mai cu seamă prin încheierea lui simbolică. Pe la miezul nopții, doamnele și domnișoarele, îmbrăcate în costume din toate ținuturile românești, s-au prins într-o horă uriașă. La mijloc un domn, de asemenea în costum național, cînta din fluier o melodie blîndă, cu un ritm lent, așezat, cuminte. Glasul fluierului, discret și dulce, părea o chemare plină de dor. În tactul acestei melodii vaporoase, șiragul de domnițe se legăna ușor, fredonînd un text simplu, cuvintele poporului însetat de o nădejde mare . . .

Tabloul mi se părea fermecător. Emoția unei bucurii nesfîrșite îmi exalta inima. Priveam pierdut și entuziasmul îmi sîngera sufletul. Apoi deodată nu m-am mai putut stăpîni și-am izbucnit în neștire:

— Trăiască românii! . . . Neamul românesc . . . Trăiască!

Ca și cînd strigătul ar fi fost pe toate buzele, sala întreagă s-a umplut deodată de ovații formidabile:

— Trăiască neamul românesc! Trăiască țara! românii! . . . românii! . . .

Ovația însăși, încetul cu încetul, s-a transformat într-un cor de mii de glasuri, care cîntau într-un suprem entuziasm „Deșteaptă-te, române, din somnul cel de moarte!"

La adunarea ASTREI au luat parte și regățeni, între care cîțiva scriitori (Emil Gîrleanu, Corneliu Moldovanu, Cincinat Pavelescu, Caton Theodorian, A. de Herz, Victor Eftimiu [24]), precum și un grup de treizeci de pitești [25].

Presa era și ea prezentă. „Gazeta Transilvaniei" nota: „Presa și-a trimis pe cei mai buni ai ei. Au reprezentanți „Tribuna", „Lupta", „Unirea", „Telegraful român", „Gazeta de duminică", „Revista Bistriței", „Tovărășia", „Foaia diecezană", „Drapelul", „Gazeta Transilvaniei". Printre periodicele menționate era, deci, și gazeta bistrițeană reprezentată de L. Rebreanu.

În nr. 40 din 3/16 octombrie 1909, la rubrica *Noutăți*, „Revista Bistriței" publica, pînă la primirea dării de seamă din partea „corespondentului

[24] Tiberiu Rebreanu, *Începuturile literare ale lui Liviu Rebreanu*, în „Iașul literar", 1961, nr. 3, p. 43.

[25] „Gazeta Transilvaniei", nr. 211 din 1/14 octombrie 1909, p. 1.

ocazional, domnul Liviu Rebreanu", următoarea scurtă relatare: „Adunarea Asociațiunii s-a ținut luni și marți în orașul Sibiu. Cum pînă la încheierea foii n-am primit încă raportul de la corespondentul nostru ocazional, dl. Liviu Rebreanu, dăm cîteva notițe după foile (ziarele, *n.n.*, *C.B.*) ce le-am primit".

Reportajul așteptat de redacția gazetei bistrițene n-a mai sosit. Cauza? Este oare alta decît cea indicată de Titu Herdelea în scrisoarea din București, adresată părinților? „Ar fi trebuit să scriu și eu ceva pentru „Tribuna Bistriței", dar unde am avut răgaz de scris, cînd mă frigeau grijile trecerii granței?"

În adevăr, obținînd un bilet de liberă trecere a frontierei (pașaport nu putea avea din cauza legilor și opreliștilor militare), Liviu Rebreanu își vede visul realizat. La București avea să se împlinească destinul său literar.

★

Transcriem mai jos textul integral al conferinței ținută de L. Rebreanu în ziua de 1 iunie 1936, la adunarea festivă a ASTREI — Brașov [26].

Despre „Astra", la șaptezeci și cinci de ani de la întemeierea ei, permiteți-mi să recunosc de la început, poate n-aș fi eu cel mai chemat să vorbesc, mai ales în fața unor oameni ca D-voastră care ați muncit într-adevăr pentru ea și ați contribuit mult la propășirea și înălțarea ei. Azi elogiul „Astrei" trebuie să fie o adevărată apologie. Fiindcă dacă n-ar fi făcut nimic „Astra", dacă n-ar fi desfășurat nici o activitate și n-ar fi avut nici o izbîndă, singur faptul că a fost în stare să existe trei sferturi de secol i-ar asigura dreptul la stima noastră. E unica societate culturală, la noi, care a atins o vîrstă atît de respectabilă. Chiar la alte popoare, cu o cultură multiseculară, societățile culturale ca „Astra" și cu vechimea ei, cred că se pot număra pe degete ... Spre bucuria și mîndria noastră însă „Astra", în cei șaptezeci și cinci de ani de viață, a desfășurat o activitate cel puțin la înălțimea numărului anilor ei. Și mai presus de toate a avut un elan vital și o supleță de adaptare la cerințele și necesitățile vremilor încît a știut să rămînă mereu tînără, iar azi, la șaptezeci și cinci de ani, e mai harnică și mai tînără ca oricînd.

Despre asemenea instituții și la o ocazie atît de solemnă n-ar putea să vorbească așa cum se cuvine decît cineva foarte documentat, un cunoscător de aproape al trecutului și prezentului „Astrei", care a activat intens în rîndurile ei, în sfîrșit, cineva care cunoaște cel puțin statutele și regulamentele societății, evoluția organizării ei, care știe, prin urmare, ce a fost, ce este și ce vrea să fie „Astra" [27].

Eu, spre rușinea mea, n-am nici una din calitățile acestea. Eu n-am activat la „Astra" niciodată[28]. În orice caz, din vina mea, așa că pierderea este numai a mea.

[26] Au fost respectate, în general, ortografia și punctuația manuscrisului. Au fost aplicate normele noii ortografii în cuvinte ca: *iarăș, trebue, deasemenea, dela, fluer.*

[27] Aluzie la titlul broșurei lui Ion Agîrbiceanu: *Asociațiunea transilvană pentru literatura și cultura poporului român ASTRA. Ce a fost? Ce este? Ce vrea să fie?* Sibiu, 1936.

[28] În adunarea generală de la Satu Mare, din septembrie 1935, Liviu Rebreanu fusese totuși ales membru activ al Secției literare, alături de S. Pușcariu, O. Goga, N. Drăganu, T. Capidan, I. Agîrbiceanu, L. Blaga, Teodor Naum, Șt. Bezdechi, G. Giuglea, Al. Lupeanu, Sept. Popa, Axente Banciu, Ion Breazu și Ion Chinezu (v. „Transilvania", Sibiu, 1936, nr. 4, p. 354—355).

Totuşi am îndrăznit să primesc invitaţia insistentă a d-lui preşedinte Iuliu Moldovanu[29] şi a d-lor conducători ai acestui merituos despărţămînt şi voi încerca să spun cîteva cuvinte despre „Astra" pentru că, chiar fără a fi lucrat vreodată efectiv în cadrul ei, am crescut într-un adevărat cult pentru venerabila asociaţie, fiindcă am fost învăţat, de mic copil, s-o iubesc şi s-o privesc ca pe o mîndrie a neamului românesc din Ardeal. Iubirea justifică toate îndrăznelile; ea va justifica şi îndrăzneala mea de azi. Am venit, cum vedeţi, să fac „Astrei" o declaraţie de dragoste, în loc de o apologie.

Adevărat că, pentru a mă documenta, mi s-a trimis o broşură în care colegul meu în ale literaturii, d. Agîrbiceanu, lămureşte pe larg ce a fost, ce este şi ce vrea să fie „Astra". Sînt acolo înşirate conştiincios înfăptuirile din trecut, lucrările în prezent şi planurile pentru viitor. Mărturisesc însă că nu le-am utilizat, fiindcă mai bine nu le-aş putea spune, de adăogat n-aş avea ce, iar de repetat aceleaşi lucruri ar fi păcat, cînd ele se află tipărite şi la îndemîna oricui.

De altfel dragostea nici n-are nevoie de documente. Iubesc fiindcă iubesc — asta e toată filozofia iubirii. Şi poate iubirea cea mai frumoasă e cea ideală, cea care rămîne etern suspinătoare, a trubadurilor care iubeau o domniţă de care niciodată nu se puteau apropia şi astfel rămînea mereu neprihănită.

Poate că şi iubirea mea pentru „Astra" a rămas mai lilială tocmai pentru că am stat departe de ea, pentru că numai de cîteva ori în viaţă am avut contact cu ea, un contact trecător, plăpînd, mai puţin ca o sărutare de fecioară.

Eram copil mic de tot, abia dacă intrasem în şcoală, cînd am auzit întîia oară de „Astra", cam pe vremea Memorandului. Conducătorii politici români din Ardeal erau mai toţi în închisori. „Doina lui Lucaciu" răsuna în tot Ardealul ca o protestare tînguitoare. Mama o cînta mereu şi plîngea. Era o atmosferă penibilă, înăbuşitoare ... Într-o zi tata a venit acasă, de la şcoală, cu un domn necunoscut, recomandîndu-l că e de la „Astra". Nu ştiu ce au vorbit, dar am văzut că mama ascultînd, plîngea şi că pe urmă s-a apucat să adune în grabă lucruri de mînă, cusături, ştergare, în sfîrşit ce avea mai de preţ, să le ofere domnului de la „Astra" pentru martirii noştri care se aflau „robi la unguri", cum spunea cîntecul[30].

Atunci mi s-a înrădăcinat în inimă credinţa că „Astra" e ceva puternic şi tainic care se străduieşte să aline suferinţele românilor.

Credinţa aceasta mi-a rămas şi pentru mai tîrziu. Îmi ziceam mereu că „Astra" este o organizaţie de apărare românească în toate domeniile

---

[29] Iuliu Moldovanu, fost profesor şi decan al Facultăţii de medicină din Cluj, era al XI-lea preşedinte al ASTREI, după Andrei Şaguna (1861—1867), Vasile Popp (1867—1875), Iacob Bologa (1875—1877), Timotei Cipariu (1877—1889), G. Barițiu (1889—1895), Ioan Moldovan (1895—1901), Alex. Mocioni (1901—1904), Iosif Sterca Şuluţiu (1904—1911), Andrei Bîrseanu (1911—1922), Vasile Goldiş (1922—1932).

[30] Una din variantele *Doinei lui Lucaciu* începea cu versurile:

„Cîntă mierla prin păduri,
Robu-i Lucaciu la unguri
Pentru sfînta libertate
De care noi n-avem parte"

(v. A. Iuga, *Cu privire la Vasile Lucaciu. Acte, documente, procese*, Baia Mare, 1940, p. 361.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

vieții, mai ales în momentele cele mai grele. De fapt cunoscusem, la acest prim contact, o activitate oarecum secretă a „Astrei", despre care nu vorbeau statutele și care nu putea figura în procese-verbale, fără riscul de-a fi imediat dizolvată. Nu știu cît de întinsă a fost activitatea aceasta, dar sînt sigur că ea a contribuit imens la crearea solidarității românești ardelene ... Prin astfel de gesturi toți contribuitorii deveneau o vastă conspirație, frați de cruce într-o cauză sfîntă. Pentru lupta împotriva asupritorului străin era, desigur, impresionantă. Era ceva din viața primilor creștini, cînd credința fierbinte, veșnic gata de sacrificiu, se ascundea prin catacombe, cînd creștinismul era o mare confrerie subterană, care săpa la temeliile imperiului roman pînă ce l-a prăbușit ... Pe atunci aveam și noi un vis de împlinit, atît de mare și de frumos poate și fiindcă trebuia să-l tăinuim și fiindcă ne cerea sacrificii. — „Astra" a știut să cultive spiritul de sacrificiu al poporului nostru și să-l pregătească pentru ziua împlinirii, a știut să canalizeze și să întreție visul neamului. Iată unul din marile ei merite!

Abia peste vreo cincisprezece ani m-am întîlnit din nou cu „Astra" într-o vară, pe valea Someșului, țara mea mai mică. Era o serbare a organizației locale a „Astrei", cu un program modest de cîntări, recitări, urmate de inevitabilul bal filantropic. Piesa de rezistență era o conferință a unui domn grav care reprezenta comitetul central al „Astrei". Adică, dacă-mi îngăduiți comparația, era în mic cam ceea ce este astăzi aici; cel mult conferențiarul a fost mai pregătit ca mine, mai documentat și mai circumstanțial. Frumosul sat grăniceresc avea o înfățișare de mare sărbătoare. Din toată împrejurimea se adunaseră domnii și țăranii într-un număr atît de impozant că era un mare furnicar de oameni. Stăpînea o atmosferă de bucurie rară, de încredere și de mîndrie. Era o înfrățire deplină. Aveai impresia încîntătoare că te afli între rude apropiate, că-i cunoști pe toți și îi iubești.

Conferința domnului grav a fost lungă și cam anostă. Totuși a fost ascultată cu mare sfințenie. Era o filipică violentă și științifică împotriva alcoolismului, cu obligatele tablouri care demonstrează ravagiile beției. Conferențiarul a fost îndelung ovaționat și aplaudat, probabil însă și de bucurie că a terminat demonstrația.

Nu știu ce efecte a avut conferința. Sînt aproape sigur că nici unul din bețivii care au ascultat-o nu s-a lăsat convins și că, prin urmare, cîrciumile de pe valea Someșului nu s-au resimțit excesiv de filipicele conferențiarului. O conferință nici nu poate avea efecte imediate; cel mult poate să-ți clatine o părere și să te facă să te gîndești puțin asupra ei.

De altfel nu conferința a fost importantă în serbarea aceea, oricît de important era conferențiarul. Importantă era atmosfera de solidaritate românească pe care a stîrnit-o „Astra", entuziasmul limpede, puternic, care topea într-un bloc toate inimile. Nu s-au rostit fraze sforăitoare naționale și totuși miile de oameni adunați acolo vibrau la fel de fierbinte în dragostea lor pentru neamul din care făceau parte, din care se mîndreau a face parte.

În atmosfera aceea înălțătoare de unitate românească toată lumea se simțea purificată, nobilată. Sufletele primeau o merinde pentru toată viața. Acolo nu mai existau clase și diferențe sociale, ci numai un popor, o colectivitate. Domnii erau frați cu țăranii. Ieșiți din popor,

surtucarii îşi simţeau rădăcinile adîncite în seva neamului, reprezentau aievea poporul care la rîndul său era mîndru de domnii, copiii săi... Poate că „Astrei" i se datorează în foarte mare parte faptul că în Ardeal n-a existat nici un antagonism între sătenii şi domnii români, că mai ales aceştia nu şi-au uitat niciodată originea ţărănească, au fost mîndri de ea şi au păstrat intacte legăturile cu poporul lor, spre deosebire de vechiul regat unde fiii de ţărani îndată ce ajungeau la oraş îşi uitau obîrşia, se ruşinau de ea şi treceau în tabăra asupritorilor propriilor lor părinţi şi fraţi.

Grija, străduinţa şi reuşita de a păstra intactă unitatea şi solidaritatea efectivă a neamului — iată pentru „Astra" alt merit excepţional! Dacă n-ar fi activat „Astra", cine ştie dacă nu s-ar fi produs şi în Ardeal vreo spărtură în blocul românesc, cu urmări dureroase pentru viitorul nostru ...

În sfîrşit, a treia întîlnire a mea cu „Astra", peste alţi cîţiva ani, am trăit-o cu prilejul unui congres general la Sibiu. Participam întîia oară ca publicist, reprezentant al unei mici gazete locale someşene. Dar de la primul pas în bătrînul oraş săsesc, ziaristul din mine s-a evaporat şi n-a rămas decît un biet românaş copleşit de măreţia şi puterea poporului său. Atunci, numai în cele două-trei zile cît a durat congresul „Astrei", am avut aievea viziunea României Mari, a României care va cuprinde în sînul ei pe toţi românii. De obicei visul marii uniri era nebulos, estompat, ca orice vis. Congresul „Astrei" i-a dat pentru sufletele noastre atunci o înfăţişare concretă, vie, a transformat visul într-o realitate cel puţin momentană.

Impresiile unei astfel de trăiri sînt de fapt indescriptibile, mai ales azi cînd ceea ce atunci era o speranţă superbă a devenit o realitate aproape banalizată.

Sibiul era invadat complet de români. Pretutindeni răsuna numai vorba românească, iar costumul nostru naţional îşi plimba ostentativ frumuseţea pe străzile întortocheate, printre casele bătrîne. Parcă dispăruseră de tot saşii; baremi ungurii, stăpînii oficiali, nici nu existau ...

S-au desfăşurat, firesc, după program, şedinţele, consfătuirile, dezbaterile, festivităţile şi toate obişnuitele evenimente ale unui asemenea congres general. Poate că, pentru cei familiarizaţi cu ele, toate acestea aveau ceva puţin mecanic, ceva artificios. Pentru mine însă, ca şi pentru imensa majoritate a participanţilor, toate păreau miraculoase, înălţătoare, istorice. Îmi făcea impresia că înţelepţii neamului, încurajaţi de reprezentanţii tuturor categoriilor de români, s-au adunat aci să se sfătuiască asupra soartei unui popor cumplit de nedreptăţit, mi se părea că un parlament, în cea mai nobilă accepţie a cuvîntului, s-a convocat să hotărască legile cele mari şi permanente ale românismului.

Festivităţile s-au încheiat cu un bal. Pe vremea aceea toate se sfîrşeau la noi cu cîte-o petrecere de dans în cursul căreia sentimentele prea mult comprimate puteau să-şi găsească posibilităţi de exprimare mai directă. Balul „Astrei" de-atunci a rămas pentru mine minunea cea mare, mai cu seamă prin încheierea lui simbolică. Pe la miezul nopţii, doamnele şi domnişoarele, îmbrăcate în costume din toate ţinuturile româneşti, s-au prins într-o horă uriaşă. La mijloc un domn, de asemenea în costum

național, cînta din fluier o melodie blîndă, cu un ritm lent, așezat, cuminte. Glasul fluierului, discret și dulce, părea o chemare plină de dor. În tactul acestei melodii vaporoase, șiragul de domnițe se legăna ușor, fredonînd un text simplu, cuvintele poporului însetat de o nădejde mare ..

Tabloul mi se părea fermecător. Emoția unei bucurii nesfîrșite îmi exalta inima. Priveam pierdut și entuziasmul îmi sîngera sufletul. Apoi deodată nu m-am mai putut stăpîni și-am izbucnit în neștire :

— Trăiască românii ! ... Neamul românesc ! ... Trăiască !

Ca și cînd strigătul ar fi fost pe toate buzele, sala întreagă s-a umplut deodată de ovații formidabile :

— Trăiască neamul românesc ! Trăiască țara ! ... Românii !.. Românii ! ...

Ovația însăși, încetul cu încetul, s-a transformat într-un cor de mii de glasuri care cîntau într-un suprem entuziasm „Deșteaptă-te, române, din somnul cel de moarte !"

Pe cei cărora azi asemenea imagini li se par de un romantism cam ieftin i-aș ruga să țină seama că atunci Sibiul se afla subt stăpînirea imperiului austro-ungar și că realitatea de azi era atunci un ideal a cărui înfăptuire se ascundea adînc în negura viitorului ...

„Astra", prin congresele ei generale, izbutea să dea participanților, măcar pentru cîteva zile, iluzia României mari de mîine — iată o izbîndă pe care nici o altă instituție, nici din vechiul regat, nu o poate revendica în afară de „Astra" noastră !

S-ar părea însă, cel puțin așa se spune în broșura d-lui Agîrbiceanu, că, după realizarea unirii, unele glasuri ar mai fi exprimat îndoieli asupra utilității bătrînei noastre instituții și ar fi criticat activitatea ei.

Eu nu cunosc criticile acestea, dar nu m-aș mira deloc dacă ar fi fost chiar mai numeroase. Nu pentru că „Astra" ar merita să fie acuma criticată în activitatea ei, ci pentru că azi, adică de la unire încoace, trăim într-o epocă de criticism acut care, dacă n-a reușit să îndrepte cele rele, a izbutit în schimb să zdruncine încrederea în toate valorile românești și să creeze o atmosferă atît de deprimantă încît neamul nostru nu mai este în stare să se bucure deplin de înfăptuirea visului milenar.

Fenomenul, îmi dau seama, nu se petrece numai la noi, ci în toată lumea, și este, într-un fel, rezultatul răsturnărilor uriașe pe care le-a provocat în toate domeniile, materiale și spirituale, războiul mondial. La noi însă criticismul a luat niște aspecte specific distrugătoare și a fost promovat, încurajat, susținut de politica noastră generală. Politica noastră, așa cum s-a făcut și se mai face încă, este din nenorocire, un ferment de dureroasă învrăjbire națională. În loc să fie creatoare de valori, politica a devenit ucigătoare de suflete și de caractere. Tocmai în vremurile acestea, cînd ar fi fost nevoie de unirea tuturor sforțărilor, a tuturor energiilor pentru o așezare cît mai bună a țării mărite, politica ne-a despărțit în nenumărate grupuri și grupulețe și coterii care se dușmănesc de moarte. S-au uitat toate principiile și suferințele trecutului atît de apropiat. Trăim numai pentru micile interese momentane, de cele mai multe ori prea meschine.

În astfel de împrejurări cum să nu fie criticată și „Astra" ? Chiar membrii ei nu au sufletul de odinioară. S-ar părea că nu mai avem trebu-

inţă de o instituţie ideală, care să propage unirea şi iubirea, ci numai de organizaţii de luptă fratricidă. Multă lume crede că azi nu mai trebuie să facem nimica pentru sufletul românesc, că statul singur trebuie să poarte de grijă educaţiei poporului. Ca şi cînd statul n-am fi noi înşine!

Eu sînt convins şi ştiu din experienţă directă, de pe cînd am avut onoarea să conduc departamentul instituţiilor culturale româneşti[31], că „Astra" lucrează azi mult mai bine şi mai serios decît odinioară, cu mijloace mai adecvate, cu o organizaţie mai solidă, cu o rîvnă mai tenace, cu un program de realizări mai modern. Sînt cîteva sute de oameni merituoşi care-şi jertfesc timpul şi toate energiile pentru a păstra „Astra" ca un bastion al culturii româneşti şi care au obţinut, în toate domeniile de activitate, rezultate într-adevăr remarcabile. Chiar acest despărţămînt al Braşovului desfăşoară, cum ştie toată lumea, o muncă imensă, cu roade strălucite. În zece ani s-a făcut aici mai mult decît în cincizeci de ani în trecut ..., la fel se activează, cel puţin în alte cîteva despărţăminte.

Apoi în fruntea „Astrei" avem azi, în profesorul Iuliu Moldovanu, poate cel mai destoinic şi mai devotat preşedinte din cîţi a avut venerabila noastră instituţie. Cu o energie neobosită, cu pricepere şi putere de muncă incomparabile, preşedintele actual se străduieşte să menţină intact prestigiul „Astrei" şi să facă din ea un instrument de educaţie naţională completă, demn de trecutul ei şi potrivit timpurilor noi.

Dacă totuşi cîrtitorii nu lipsesc este pentru că mulţi, prea mulţi nu vor sau nu pot să-şi dea seama că nu e suficient a fi realizat România tuturor românilor, ci tot atît de important e să menţinem ceea ce s-a dobîndit cu suferinţi şi jertfe de multe veacuri. Primejdiile n-au dispărut o dată cu împlinirea visului de unire, mai ales cînd la cele vechi s-a adăugat cea mai ameninţătoare: primejdia destrămării sufletului românesc. A aduna iarăşi într-un singur bloc omogen pe toţi românii pe deasupra politicii curente, a partidelor, a grupurilor şi a curentelor despărţitoare, a cultiva solidaritatea românească mai presus de toate, a întări sentimentul mîndriei româneşti — iată o sarcină grea dar şi glorioasă pentru „Astra" de azi şi de mîine.

Ne trebuie un ideal pe care să-l slujim cu toţii, indiferent de vicisitudinile vieţii cotidiene, un ideal tot atît de strălucitor cum a fost unirea tuturor românilor. Un popor fără ideal, un popor care nu rîvneşte decît satisfacţiile stomacului, care se complace în bucuriile materiale ale vieţii, e un popor mort. Popoarele, ca şi oamenii, nu pot trăi numai pentru burtă. Cei sătui şi îmbuibaţi sînt trîndavi şi nu cred în nimic. Noi sîntem un popor tînăr, plin de vigoare, înzestrat de Dumnezeu cu calităţi excepţionale. Noi nu ne putem mulţumi să trăim de azi pe mîine. A păstra ce avem e prea puţin. Soarta ne-a aşezat aici, într-o regiune primejdioasă, unde se întîlneşte apusul cu răsăritul, la o mare încrucişare de neamuri şi de drumuri. Menirea noastră este să înfăptuim aici marea civilizaţie românească, civilizaţia nouă a geniului românesc.

Dar ca să ne putem împlini menirea aceasta, trebuie să avem mai întîi o conştiinţă. Numai prin unirea tuturor energiilor se pot realiza opere mari. Un suflet nou, aspiraţii noi şi o credinţă nouă în noi înşine,

---

[31] Liviu Rebreanu condusese Direcţia Educaţiei Poporului.

în destinul nostru, iată ce ne trebuie, ce trebuie să ne dea „Astra" de mîine!

Odinioară din Ardeal au pornit marii propovăduitori ai unității neamului românesc, vestitorii visului de unire a tuturor românilor, apostolii idealului care s-a înfăptuit. Din Ardeal trebuie să pornească și credința nouă a românismului totalitar, creator și civilizator.

„Astra" poate și trebuie să fie portdrapelul noului ideal. Ea singură poate strînge iarăși rîndurile românilor, mai ales în Ardeal. Ea poate să ne dăruiască lozinca miraculoasă care să electrizeze toate inimile și să topească iarăși într-o singură năzuință, să refacă „unirea în cuget și simțiri".

Sarcina aceasta, desigur copleșitoare, e demnă de trecutul "Astrei". Prin ea "Astra", precum a binemeritat în trecut, va binemerita și în viitor de la neamul românesc recunoscător.

Dumnezeu să-i ajute să-și împlinească menirea aceasta!

HEINRICH MANN ŞI ROMANUL MODERN AL SECOLULUI AL XX-LEA

KLAUS HAMMER

„Cine a fost vizionarul critic al societăţii şi făurarul? Cine a scris *Supusul (der Untertan)* şi cine a vestit democraţia în Germania, într-o perioadă cînd alţii se complăceau în melancolica apărare a spiritului burghez german, protestant, romantic şi antipolitic?" Această confesiune autocritică a publicat-o Thomas Mann într-al său *Cuvînt despre fratele meu (Bericht über meinen Bruder)*, apărut cu ocazia celei de a şaptezeci şi cincea aniversări a naşterii lui Heinrich Mann, în revista emigranţilor, „Germania liberă", publicată în Mexic. Amintirea celor trei decenii de „discordie între fraţi", dintre autorul eseului *Zola* şi semnatarul *Consideraţiunilor unui apolitic (Betrachtungen eines Unpolitischen)*, discordie izbucnită la declanşarea primului război mondial şi aplanată în 1919, lîngă patul de suferinţă al lui Heinrich Mann, a primit o formulare general valabilă abia în perspectiva ororilor fascismului, a celui de-al doilea război mondial, a existenţei în exil. Acesta este sensul unei întîmplări pe care o povesteşte Thomas Mann în *Cuvîntul* său: cînd Erika, fiica lui Thomas Mann, şi-a condus odată acasă unchiul, după obişnuita vizită în casa tatălui său din Los Angeles (oraşul de reşedinţă al fraţilor Mann), acesta îi spuse: „Acum mă înţeleg foarte bine din punct de vedere politic cu tatăl tău. El este ceva mai radical decît mine". Iar Thomas Mann comentează această uimitoare observaţie: „Aceasta suna extraordinar de comic, dar faptul se referea la raporturile noastre cu scumpa Germanie, pe care el e mai puţin mîniat decît mine pentru simplul motiv că i-a cunoscut mai din vreme situaţia şi n-a fost supus nici unei dezamăgiri". În timp ce Heinrich Mann, care-şi concepuse funcţia de preşedinte al secţiei de poezie de la Academia de arte prusace ca pe o funcţie evident politică, recunoscuse cu mult mai devreme pericolul fascist şi-l demascase cu insistenţă, trebuind de aceea să plece printre primii în emigraţie, încă din februarie 1933, Thomas Mann trăia în exilul său apropiat din Elveţia, urmărind cu adîncă deprimare şi disperare evenimentele din Germania. Abia în 1935, eliberîndu-se de aceste trăiri para-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 307–317, BUCUREŞTI, 1972

lizante, şi-a ridicat el public vocea, revendicînd un umanism militant ca împotrivire activă în faţa fascismului.

Fără legătura cu cititorii germani, Thomas Mann se simţea pierdut în primul rînd în existenţa lui de scriitor. În timp ce Heinrich Mann fusese de timpuriu influenţat de forma de viaţă italiană şi de spiritul francez, Thomas Mann se considera un scriitor german adînc înrădăcinat în tradiţia secolului al XIX-lea. Cu toate acestea, în timpul emigraţiei în Statele Unite, Thomas Mann a fost o personalitate influentă şi un autor foarte citit. Heinrich Mann, dimpotrivă, s-a însingurat tot mai mult, fiindu-i refuzat orice succes literar. Heinrich Mann a rămas un scriitor continental. Reîntoarcerea în acea parte a Germaniei pe care el o întrevăzuse încă din 1939, ca pe „statul popular german ... constituit de o clasă muncitoare unită", şi care îl numise primul preşedinte al Academiei germane de artă, i-a fost zădărnicită prin moarte.

Astfel îi scria Heinrich Mann, încă din 1924, lui Félix Bertaux, despre romanele sale : „Dumneavoastră îmi consideraţi acum criticismul ca pe o reacţie împotriva germanismului curent (de pînă acum) ; eu sper totuşi, chiar dacă n-o pot încă dovedi, că lucrările mele reprezintă începuturile unei literaturi de romane sociale. După cum observaţi, n-avem o astfel de literatură, dar credeţi că se poate construi o democraţie fără o descriere a societăţii ? În viitor numai aceasta va avea sens şi temei ..." Dezvoltarea istorică favorizase pînă atunci înflorirea, în Germania, a romanului de educare (Erziehungsroman) şi a celui de formare (Bildungsroman), împiedicînd o reprezentare larg democratică a societăţii, aşa cum se realizase în romanul francez, rus şi englez, aşa încît interesul romancierului german se concentrase asupra dezvoltării interioare sau exterioare a unui personaj. Această formă romanescă era propice personajului care-şi caută locul în societate. În literatura realist-burgheză, aceasta ducea, de cele mai multe ori, la concluzia că împrejurările îi interziceau personajului un loc semnificativ şi creator în societate. În şirul romanelor burgheze de educare, de la *Wilhelm Meister* la *Muntele vrăjit*, grupurile de personaje acţionează de cele mai multe ori succesiv, eroul parcurge experienţă socială după experienţă socială, a căror deplină semnificaţie reiese abia prin raportarea la figura centrală. Totuşi, caracterul personajului, dîrzenia strădaniei lui şi experienţa lui de viaţă, prin concentrarea evenimentelor asupra figurii centrale, limitează domeniul epic.

Dimpotrivă, chiar de la primul său roman, *În ţara lui Mură-n gură (Im Schlaraffenland)* (1900), interesul principal al lui Heinrich Mann nu se axează nici asupra personajului, nici asupra valorilor dobîndite de el prin experienţă, nici asupra transformării lui finale, ci asupra analizei ţării trîntorilor. Autorul critică lumea prin erou şi mai ales în erou, ca produs al ei. Andreas Zumsee se află la sfîrşitul romanului tot în punctul unde îşi începuse ascensiunea în ţara trîntorilor. El nu învaţă nimic, este ineducabil şi netransformabil, se asfixiază lent în obişnuinţa burgheză, principalele lui trăsături de caracter sînt constante şi statice. El reprezintă numai mijlocul cu ajutorul căruia cititorul poate face cunoştinţă cu diferitele stări de lucruri din ţara leneşilor. Individul nu mai reprezintă punctul de referinţă dominant în raportul tradiţional de forţe dintre individ şi societate. În timp ce Raabe, Storm sau Fontane

își mai aleg personajele dintre inadaptații societății, Zumsee este, ca mijloc de cunoaștere critică a țării leneșilor, un reprezentant tipic al lumii burgheze. Individualitatea personajelor lui Heinrich Mann este mărginită la funcționalitatea lor.

În timp ce Thomas Mann se orientează spre romanul de formare și de educare, specific german, Heinrich Mann cultivă romanul social, în tradiția romanului social francez care oglindește noile procese ale dezvoltării imperialiste. Un întreg ansamblu de acțiuni și personaje îl ajută să pătrundă în domeniul social. Prin aceasta, Heinrich Mann depășește modalitatea povestirii germane tradițional-burgheze, care redă cu precădere societatea prin reflectarea ei spiritual-morală și care oglindește contradicția cu lumea socială mai ales prin intermediul *Eu*-lui și al lumii lui interioare. Și tot prin aceasta Heinrich Mann stimulează substanțial romanul socialist în formare.

Eroul din *Muntele vrăjit (Der Zauberberg)*, Hans Castorp, ajunge la anume convingeri, dar convingerile nu-l conduc spre o acțiune adevărată. Tipului de personaj pasiv, pur contemplativ, al romanului burghez-realist, romanul socialist îi opune tipul eroului activ, care se realizează, ca figură literară, prin acțiune. Primele personaje epice ale Annei Seghers mai mult simt și acționează decît gîndesc. În timp ce epica socialistă îl plăsmuiește pe omul epocii noastre ca pe o forță social-istorică activă, epica realist-burgheză zămislește tipul de personaj ce reprezintă cel mai înalt nivel spiritual al epocii sale. Heinrich Mann tinde în romanele sale spre o sinteză între intelectualismul epicii realist-burgheze și neintelectualismul epicii socialiste, spre sinteza „spiritului" cu „fapta", sinteză pe care a realizat-o în eposul său de bătrînețe, despre „bunul" rege Henric al IV-lea, totodată reflexiv și activ.

Totuși, nu este îndreptățit nici exclusivismul tezei despre romanul de educare la Thomas Mann, nici cel al tezei despre romanul social la Heinrich Mann. Fără îndoială, din perspectivă tipologică, romanul *În țara lui Mură-n gură* nu este unul de dezvoltare și educare, ci un roman social. Între cele două tipuri de romane există totuși puncte de apropiere, iar Heinrich Mann, de la *În țara lui Mură-n gură*, prin *Supusul*, pînă la *Henric al IV-lea* apropie romanul social de cel de educare, introducînd caracteristicile tradiționale ale romanului de educare în răsturnarea parodică din *Supusul*, dar și în continurea pozitivă din romanul social *Henric al IV-lea*. Într-un mod asemănător a procedat și Thomas Mann. În studiul său din 1916 despre romanul de devenire a unui personaj *(Der Entwicklungsroman)*, Thomas Mann anunța acel tipic roman social satiric pe care fratele său îl și crease: „Acum n-ar fi de mirare, pe de altă parte, dacă, sub influența acestui proces, forma națională inițială a epopeii în proză, romanul german de educare individualist, s-ar destrăma. Acest fapt s-ar integra sensului dezvoltării și ar fi pe deplin în spiritul progresului. Care a fost, însă, dintotdeauna, mijlocul și unealta oricărei descompuneri? Intelectul. Și care a fost, dintotdeauna, forma artistică în care s-a învăluit cu predilecție, mai mult chiar — cu necesitate, voința instinctual de descompunere intelectualistă? A fost întotdeauna parodia. Rămânu german de formare și de educare, parodiat și expus ironiei progresului conceput ca autobiografie a unui escroc și a unui hoț de hoteluri —

acesta ar fi contextul melancolico-politic în care ar trebui să-i consider cartea?" Dar și romanul despre Felix Krull al lui Thomas Mann se dovedește a fi, ca și *Supusul* lui Henrich Mann, o parodie a romanului burghez german de educare. Nu mai este vorba aici de evoluția unui individ pînă la a deveni burghez, ci de tribulațiile lui pînă la a deveni escroc. Forma romanului de educare servește la exemplificarea destinului unui înșelător. În autobiografia parodiată, Felix Krull este demascat cu seninătate ca personaj ridicol și erou comic al propriei sale povestiri. La fel Andreas Zumsee, coate-goale, sărăntocul, joacă și el un rol de comedie. Făcînd cu ochiul, agentul provocator se folosește de practicile Țării lui Mură-n gură, pentru a face el însuși carieră. Numai prin distanțarea de marea lume a înșelăciunii, de lumea protocolului găunos și a puterii îmbătrînite dobîndesc expresivitate estetică îndoielnicele lui însușiri de mic înșelător. Abia după ce, devenit escroc de succes, Andres Zumsee se identifică cu această societate, apare el drept ceea ce este : un subiect îndoielnic, însuși supus aprecierii satirice. În schimb, Diederich Hessling, personajul din *Supusul*, nu mai este conștient de existența unui partener la înșelăciune — a înșelătorului pe care el îl înșeală ; escrocheria sa a fost reglementată social, a devenit o banalitate normal-burgheză. Din agent provocator, pe care societatea dominantă îl mai putea încă respinge, el devine reprezentantul unei orînduiri statale întemeiate pe gîndirea autoritară și pe spiritul de supunere, demascînd prin existența sa, prin felul său de a gîndi și a acționa — *pars pro toto* — întregul sistem social. Escrocul a devenit o creație a crepusculului acestui sistem, escrocheria — un pilon șubred al imperiului.

În romanele lui sociale, Heinrich Mann depășește viziunea elegiacă a lumii burgheze moderne, viziunea prezentului prin prisma bunelor vremuri trecute. Realitatea capitalistă dură, neîndurătoare, nu mai oferă nici un refugiu în iluzia unei idile precapitaliste, ca la Storm și Raabé. Satira (la Thomas Mann ironia) a devenit principiul creator dominant. În romanul *În țara lui Mură-n gură*, satira n-are încă finalitate politică, iar critica socială se mai îndreaptă încă, sub influența estetizantă a lui Nietzsche, împotriva hidoșeniei ca atare a lumii burgheze, în care se include și lumea mizeră a proletariatului. Șarlatania, înșelăciunea și escrocheria, ca unice fundamente ale orînduirii capitaliste, limitează aspectul critic la criterii îndeosebi moral-estetice.

În același timp, lumea realistă a romanelor critice ale lui Heinrich Mann are și un caracter parabolic. Într-o parabolă, toate personajele acțiunii, precum și conflictele pe care le dezlănțuie sau le înfruntă ele, au tipicitate și pot fi demonstrate în deplinul înțeles al cuvîntului. Evenimentele sociale sînt puse în evidență prin alegorie și incită la comparație cu realitatea și cu posibilitățile ei intrinseci. Copie a evenimentelor social-istorice, ea este, totodată, și un simbol. Diederich Hessling este un mic fabricant de hîrtie într-un oraș de provincie din Germania centrală și totodată o figură parabolică : supusul de factură prusaco-germană. În calitate de mărunt reprezentant în orașul natal, ca tiran al familiei și al muncitorilor din întreprinderea sa, el este totodată și personajul alegoric pentru cei mai înalți reprezentanți al statului lui Wilhelm al II-lea. Supusul este prevăzut cu atributele exterioare ale monarhului său, ambele figuri sînt unite în modalitatea fanatică. Parabola a reprezentat și pentru

Bertolt Brecht, ca și pentru Heinrich Mann, forma cea mai expresivă de distrugere a falsei conștiințe și de formare a unei conștiințe cinstite. În parabola dramatică *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* (1941), Brecht folosește tipul povestirii cu gangsteri, Hitler aparent în culmea puterii, într-o ascensiune aparent de nestăvilit, este demascat ca „lepădătura lepădăturilor", ca „scursura în fața căreia se îngrozește și scursura", comediant prost și escroc, conducătorul elementelor asociale. Asemeni lui Heinrich Mann din *Supusul*, Brecht creează o situație-model : gangsterul Arturo Ui și acoliții săi, în înțelegere cu trustul Karfiol din Chicago, ajung la putere și își realizează planul de subjugare a întregului continent. În același sens, pactul lui Diederich Hessling cu prezidentul Wulkow, dușmănia lui față de democratul Buck sînt expresia coaliției antidemocratice dintre capital și junkeri, în statul wilhelmian imperialist.

Forma de parabolă este propice configurării și clarificării atît a atitudinilor negative cît și a celor pozitive. Drept „o adevărată alegorie" a definit Heinrich Mann cele două romane ale sale despre Henric al IV-lea (1935, 1938). Acțiunile „bunului" rege Henric al IV-lea, care este un rege al poporului sînt determinate nu numai în mod preponderent de conflictul cu societatea feudală pe cale de dispariție, ci și de construirea unei noi societăți umaniste. Nopții Sf. Bartolomeu îi urmează, în 1572, regimul bunătății și al rațiunii, al lui Henric, iar fascismului — victoria poporului. Figura de parabolă a lui Henric apare ca mesager al rațiunii și al fericirii omenești, reprezentînd rațiunea unită și eliberată și totodată întreaga umanitate. Ce-i drept, privind prea cuprinzătoare procese social-istorice, parabola se caracterizează printr-o anumită lipsă de precizie, datorită și puternicei abstractizări și tipizări, dar tocmai din acest fapt rezultă posibilitatea evitării trăsăturilor utopice, posibilitatea redării comportamentului și esenței umane și a umanității în sensul cuprinzător, secular, al epocilor istorice. Dacă metaforismul parabolei se evidențiază prin posibilitatea deducerii sau schițării unor „modele" de comunitate umană și comportament, atunci tocmai în aceasta constă premiza convingerii lui Brecht, pe care el a formulat-o și în locul lui Heinrich Mann că, la civilizația crescîndă a comunismului, parabola are un mare viitor, pentru că ea poate să servească adevărul într-un mod deosebit de elegant.

Totuși, deocamdată, Heinrich Mann nu găsește mult dorita pozitivitate în lumea reală. Poetului romanelor sociale ale epocii wilhemiene, zugrăvitorului finei sale lumi, a supușilor și săracilor, îi lipsește orice îngăduință față de eroii săi. El cultivă un stil lipsit de simpatie, o literatură dură, neagreabilă, în sensul acelui „unpleasant plays" al lui Bernard Shaw. Din lumea mic-burghezului și burghezului german, el se refugiază în cea romanic-italiană a Renașterii. Același dualism domnește la Heinrich Mann ca și la Flaubert, care opunea lumii burgheze banale din *Madame Bovary*, din *L'éducation sentimentale* și din *Bouvard et Pécuchet*, lumea neatrofiată, exotică (orientală) din *Salammbô* și *Hérodias*. De altfel, chiar în ceea ce privește soarta romanelor sale, autorul *Supusului* se aseamănă cu autorul *Doamnei Bovary*. Ceea ce Heinrich Mann a gîndit să reprezinte cu entuziasm ca o lume pozitivă a pasiunilor s-a concretizat în cărți care nu se mai răsfoiesc ; dar operele care au fost scrise cu ură, antipatie, fără nici o concesie față de realitatea pozitivă, au deveni nemuritoare. Abia

Henric al IV-lea, scris pe o nouă treaptă de înțelegere politico-filozofică și de forță artistic-creatoare, rupe această regulă.

În romanul cu caracter experimental *Zeițele* (*Die Göttinen*, 1903) Heinrich Mann confruntă „viața frumoasă" a unui caracter de renaștere cu lumea contemporană urîtă și ticăloasă. Cu toate că prințesa Violante von Assy și-a creat condiții excepționale pentru realizarea sa individuală, datorită premizelor sociale și materiale și a tăriei ei spiritual-sentimentale, ea eșuează, totuși, în fața forței copleșitoare a societății capitaliste moderne. Și în romanul *Vînătoarea de dragoste* (*Die Jagd nach Liebe*, 1904), tineretul burghez-opoziționist, care caută o altă modalitate de existență, luptînd împotriva lumii burgheze părintești, rămîne la jumătate de drum. Idealul aristocratic-individualist, în înțelesul nitzschean al vieții frumoase, potrivnic maselor fusese demascat în romanul *Între rase* (*Zwischen den Rassen*, 1907), ca o ideologie a stăpînilor și a exploatatorilor. În *Micul oraș* (*Die kleine Stadt*, 1909) se ajunge în sfîrșit la o finalitate socială accesibilă oricui. Aici se găsește — ignorîndu-se societatea imperialistă — o cale, sub forma utopiei, pentru înfățișarea unei vieți umane și naționale a oamenilor mărunți, a maselor, aici se reușește plăsmuirea democrației burgheze cu posibilitățile ei. Lumea "micului oraș" este de înțeles ca o contrapondere la statul wilhelmian-imperialist, ca un contramodel al lumii „țării trîntorilor", al *Profesorului Unrat* și al *Supusului*. Aici nu mai domnesc legile economice ale capitalismului, ci blîndețea și umanitatea, rațiunea și voința liberă.

Prin starea democratică cucerită, omul mărunt ni se dezvăluie într-o pozitivitate și frumusețe senin-ironică. Desigur, rămînem la o viață în închistarea și forma miniaturală a unui „mic oraș", deoarece transpunerea acestei stări armonice în sfera istorico-socială a „lumii mari" urma să rămînă rezervată abia pentru *Henric al IV-lea*. Totuși, modelul de bază al lumii lui *Henric al IV-lea* fusese deja sesizat. Receptînd dezvoltarea societății democratice de la 1789 încoace, a posibilităților și contradicțiilor sale, se experimenta în *Micul oraș* un model funcțional al democrației burgheze. În acest mod se puteau deduce și dezvolta din modelul realității contemporane, unele modele ale unei realități viitoare.

„Micul oraș" nu are un erou dominant, nici o acțiune unitară. „Tipurile indispensabile unor asemenea orășele sînt toate aici, de la politicianul local liberal pînă la bărbierul palavragiu, de la bătrînul garibaldian pînă la preotul zelos, de la micul capel-maistru, pînă la cornistul diletant", scria Herman Hesse în 1910, într-o prezentare făcută cărții. Povestirea simultană sau prezentînd mai multe puncte de vedere ale personajelor înlocuiește desfășurarea tradițională a istorisirii din secolul al XIX-lea, care opera încă cu ajutorul personajelor centrale și cu istoria lor. Eroul epic nu mai este introdus prin meditația autorului sau a vreunui personaj aflat în legătură cu totalitatea proceselor sociale, ci este raportat celorlalte personaje printr-o împletire a relațiilor sociale. Descrierea personalității singulare este realizată prin masă, și în masă. Astfel de concepții se vor dezvolta mai tîrziu și în literatura socialistă la Brecht și Anna Seghers. Brecht spune: „Personalitatea singulară a cedat funcționalitatea sa marei colectivități, ceea ce se petrece prin lupte grele sub ochii noștri. Procesele hotărîtoare ale epocii noastre nu mai pot fi înțelese din punctul

de vedere al unei personalități singulare, nu mai pot fi influențate de o personalitate individuală".

Brecht a promovat în piesele sale eroul colectiv dezindividualizat, înzestrat cu un caracter funcțional social, și totodată eroul popular, care contopea în sine tipicul și singularul, caracterul de masă și individualul. Heinrich Mann și Brecht și-au pus în măsură egală problema procedării în cazul personalităților pozitive și contradictorii, a căror existență și influență asupra istoriei nu putea fi negativă. Savantul Galilei și omul de stat Henric al IV-lea au constituit soluții pentru reprezentarea personalităților istorice ambivalente, contradictorii. Ei sînt de aceea mari eroi, pentru că au fost produsul, dar și protectorii forțelor progresiste ale societății timpului lor; astfel privit, elementul personal devine relevant din punct de vedere istoric, iar psihologicul apare numai ca reflex al acestei funcționalități, în luptă pentru un nou mod de a gîndi și a acționa. Eroul deține șansa schimbării lumii și el se folosește de ea. În timp însă ce Galilei eșuează în momentul său istoric, pierzîndu-și integritatea și prezicînd drept urmare viziunea sinuciderii omenirii, Henric triumfă prin perspectiva sa umanistă.

Principiul scalei de personaje aplicat în *Micul oraș* a fost păstrat de Heinrich Mann și în *Supusul* (1911/14). Totuși romanul este conceput din perspectiva unui singur personaj care urmează să fie caricaturizat și demascat politic prin mijloacele satirei. Pe cînd supușii întrupează principiul supunerii în cele mai diferite cercuri ale societății și reprezintă concomitent trăsături de caracter ale prototipului, supusul Diederich Hessling ni se înfățișează în condiții politice și morale specifice. Caracterul lui Hessling nu mai este static, închistat în el însuși de la început. Chiar din copilărie, el posedă deja în embrion toate trăsăturile supusului (în relațiile băiatului cu tatăl său, autorul lasă să se simtă raportul subordonatului față de stat și conducător), dar aceste trăsături se vor dezvolta într-adevăr abia în evoluția ulterioară. Și în funcția sa de conducător în cadrul micului oraș provincial, el rămîne numai un supus față de acele forțe superioare simbolizînd pe împărat. *Supusul* este deci un „Entwicklungsroman", chiar dacă numai într-o viziune parodică.

Totodată, el trece — ca prim volum al trilogiei *Împărăția (Das Kaiserreich)*, — drept un roman al unei epoci de bilanț istoric, care, prin fundamentul său istorico-filozofic, tinde spre o analiză general-socială. Totalitatea societății imperialiste wilhelmiene este prezentată în formele model ale romanelor *Supusul (Der Untertan)*, *Săracii (Die Armen)*, și *Capul (Der Kopf)*. În timp ce *Supusul* trata lumea arivistă a micii burghezii germane, în *Săracii* este deplin dezvăluită contradicția dintre proletariat și burghezie; *Capul* (1925) în sfîrșit oglindea sfera marilor politicieni ai epocii wilhelmiene.

Romanul supusului era încă un produs al epocii dinainte de război. Înfrîngerea viitoare a Germaniei, Heinrich Mann o vedea întruchipată în prăbușirea Franței lui Napoleon al III-lea, din 1870.

Aceasta era perspectiva socială a lui Emile Zola și a ciclului său *Rougon-Macquart*. Împotriva acestei analogii polemizase Thomas Mann în *Considerațiile unui apolitic*. Apărarea tradiției culturale naționale se împletea la autorul *Considerațiilor unui apolitic* cu păreri reacționare, iar apărarea democrației îl împingea în acest timp pe autorul eseu-

lui despre Zola spre o depreciere a tradiţiilor naţionale, precum şi spre iluzii privind relaţiile cu Franţa. Încă în romanul *Săracii*, terminat în timpul războiului, tezele din eseul *Zola* fuseseră depăşite. Heinrich Mann dezbate problema proletariatului german, a cărui criză devenise evidentă în zilele lui august 1914, prin aprobarea creditelor de război de către fostul partid al lui August Bebel şi Wilhelm Liebknecht. Muncitorul pleca la război spunînd la despărţire : „Totul va merge mai bine, cînd mă voi întoarce". Experienţa autorului se lărgeşte odată cu izbucnirea Revoluţiei din Octombrie şi cu apariţia statului sovietic. În Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, el vedea continuarea revoluţiei franceze şi ridicarea ei pe o treaptă superioară, în sens hegelian.

În *Săracii*, lumea lui Diederich Hesling, avansat la rangul de mare atreprenor capitalist, nu mai este decît nebunia care contrastează cu lumea dominată a muncitorilor. În *Capul*, acţiunea însăşi a romanului se mută de pe o scenă mică în marile centre ale conflictelor politice, deplasînd sfera „capului" societăţii imperialiste în primul plan. În cursul ciclului *Dreptul împăratului*, romanul psihologic (Entwicklungsroman) se transformă în roman social cu caracter de epocă, ceea ce, oricum, politiceşte şi esteticeşte nu poate convinge pe deplin. *Capul* (1925), la fel ca *Muntele magic* (1924), este rezultatul unei crize de mentalitate, provocată fraţilor Mann de război şi de revoluţie, criză care a dus, în opera de confesiune eseistică, la destrămarea iluziilor politice, la o analiză critică a Republicii de la Weimar şi la dobîndirea de noi puncte de vedere. Confruntarea cu imperiul prăbuşit s-a continuat sub forma confruntării cu Republica din Weimar, respectiv a fost extinsă la întreaga epocă. *Muntele magic* şi *Capul* au caracterul unor întinse romane-bilanţ care, printr-o reflexie de ordinul filozofiei istoriei determină, în acelaşi fel, pe baza experienţei prezentului, propriul trecut şi trecutul naţional, iar din trecut îşi extrag învăţăminte pentru propriul prezent şi pentru prezentul naţional. Ceea ce evocă din trecut Heinrich Mann printr-o învederată asemănare portretistică, dobîndeşte la Thomas Mann un caracter simbolic aparent.

În timpul conceperii romanului *Capul*, Heinrich Mann s-a orientat către ideile socialismului. Încă din 1918, în discursul său münchenez *Sensul şi ideea revoluţiei* el exclama : „Dreptatea reclamă, în pas cu ea, o realizare amplă a socialismului. Acum ea va trebui să-l realizeze. Noi sîntem alături — sîntem nu numai cu raţiunea, ci şi cu inimile noastre alături". El cerea conducătorilor Republicii de la Weimar să înlăture puterea politică şi economică a capitalului monopolist. Totuşi, el nu a recunoscut în clasa muncitoare revoluţionară purtătoarea ideii socialiste şi forţa socială de opoziţie împotriva ordinii sociale imperialiste. Astfel apelul lansat de el la bună voinţă şi la raţiunea conducătorilor Republicii din Weimar a înlocuit înţelegerea necesităţii acţiunilor revoluţionare ale clasei muncitoare. În scrisoarea sa deschisă din 1923 către Stresemann, cancelarul Reich-ului, Heinrich Mann pleda în categorii etice pentru desfiinţarea dictaturii marelui capital printr-o „dictatură a raţiunii", în care intelectualilor le-ar reveni rolul unor conducători spirituali şi politici ai naţiunii, unor învăţători ai poporului. Contradicţia dintre burghezie şi proletariat, dintre capital şi muncă, determinantă pentru romanul *Săracii*, va fi transformată în romanul *Capul* într-o contradicţie între reprezentanţii

stăpînitori ai imperiului şi intelectuali. Un rol dominant asemănător aceluia pe care mai tîrziu Heinrich Böll îl va atribui intelectualilor în romanul *Partida de biliard de la nouă şi jumătate*, este acordat sacrificării mielului de către păstorii care poartă răspunderea pentru viitor şi reprezintă o forţă opusă partidei conducătoare a bivolilor. În intelectualii Terra şi Mangolf sînt duse la absurd, în timpul izbucnirii primului război mondial, două modalităţi diferite de luptă împotriva societăţii wilhelmiene imperialiste, este vorba de drumul lui Terra, acela al revoltei anarhico-individualiste şi de acela al lui Mangolf, al adaptării absolute la societate, pînă la anularea de sine. Acesta este tragicul sfîrşit al „romanului conducătorilor", dictat autorului de propriile sale dezamăgiri privind Republica de la Weimar. La sfîrşit, în mod simbolic, cadavrele lui Mangolf şi Terra alcătuiesc o cruce, finalul romanului luînd o coloratură posomorîtă şi mistică. Şi cel de-al treilea drum pe care se angajează cancelarul Reichului, Lannas, respectiv sistemul „forţelor sociale identice şi frumoase" exprimat în echilibrul precar dintre cele trei grupuri de la putere : (marii capitalişti, împărat, parlament) este sortit eşecului : nutrind credinţa iluzorie de a putea folosi pe unul împotriva celuilalt, Lannas se dovedeşte a fi în realitate doar un instrument supus în mîinile regelui tunurilor, Knack. Liberalismul, în formula reprezentată de Lannas, fusese lichidat pentru Heinrich Mann, odată cu bătrînul Buck.

În legătură cu analiza forţei politice reale a monopolurilor şi cu examinarea posibilităţilor de înfrîngere a lor, Heinrich Mann s-a ocupat şi de problemele „forţei" şi „neputinţei", „spiritului" şi „acţiunii". Tipul intelectualului german bogat în gînduri şi sărac în acţiuni s-a dovedit a nu fi un adversar real al sistemului social dominant. Spiritului trebuia să i se dea ca sarcină acţiunea practică, transformatoare. Primejdia fascistă, ameninţătoare, l-a îndreptat pe Heinrich Mann către clasa muncitoare revoluţionară şi către partidul ei, singura forţă capabilă de a opune rezistenţă reacţiunii. Experienţele din epoca dominaţiei fasciste, cunoştinţele obţinute în lupta comună antifascistă din cadrul frontului popular au contribuit ca în concepţia lui Heinrich Mann spiritul şi forţa să devină identice cu lumea ideilor socialiste, cu lupta revoluţionară a clasei muncitoare şi cu puterea de stat socialistă, realizată în Uniunea Sovietică. În aşa fel încît Heinrich Mann putea să scrie în perioada exilului : „Colaborarea dintre intelectuali şi proletariat este singurul lucru înţelept, deoarece de azi încolo proletariatul este clasa care va forma statul şi va fi purtătorul culturii". Pornind de la democratismul său revoluţionar, el a ajuns la înţelegerea proletariatului socialist, iar în romanul *Henric al IV-lea*, în concepţia despre „umanismul militant" el a fost în mod limpede influenţat de ideologia socialistă.

Romanele istorice *Lidice* (1943) şi *Ieşirea în lume* (1945) ale lui Heinrich Mann au arătat că în societatea burgheză contemporană unui erou nesocialist nu îi mai este posibil să desfăşoare o perspectivă realistă. În aşa fel încît autorul nu a mai găsit în substanţa burgheză a contemporaneităţii replica pozitivă la fascism, ci în luptele istorice ale trecutului. Substanţa romanului *Henric al IV-lea*, de care scriitorul s-a ocupat încă înainte de 1933, conţine în sine raporturi obiectiv-concrete cu problemele fundamentale ale epocii noastre. Eroul lui Heinrich Mann are ca tip un efect istoriceşte marcant ; ca prototip, el nu poate fi gîndit şi evaluat în

raport cu istoria trecută, ci de cea prezentă şi viitoare. La fel ca personajul Ioseph al lui Thomas Mann, şi Henric al IV-lea este o figură a spiritualităţii active, sinteză a spiritului şi faptei, a bunătăţii şi puterii. Eroul intelectual al romanului burghez şi eroul activ al romanului socialist încheie o alianţă. Unitatea realizată poetic în figura lui Henric, dintre acţiunea istorică pozitivă şi gîndirea care depăşeşte limitele epocii înfăţişate, oferă premisele unei deschideri de perspectivă şi ale unei reprezentări umane neobişnuite pentru realismul burghez al secolului al XX-lea şi care n-ar fi străină actualităţii burgheze. Dar modalitatea artistică a lui Heinrich Mann de a căuta în istorie analogii şi paralele la epoca sa a creat şi primejdii asupra cărora a atras atenţia Thomas Mann, în ciuda admiraţiei pe care o nutrea pentru *Henric al IV-lea*. « Că frecventa culminare a istoricului în actual atinge cotidianul nu i-am ascuns-o. Dar, în definitiv, de ce nu? Îţi pare că eşti aproape ticălos şi în orice caz prea „german" ca păstrător al poeticului pur ». Istoria nu este repetabilă. Lăsînd la o parte condiţiile istorice unice în favoarea paralelismelor, Heinrich Mann cedează pornirii de a utiliza anacronismul actualizat, a cărui culminare „jurnalistică" Thomas Mann a resimţit-o ca o contrazicere a „poetului pur". În schimb, forma mitico-fabuloasă a romanului *Ioseph* a făcut posibilă, prin stilizările ei exemplare, reprezentarea unor complexe istorice şi a unor raporturi umane mult mai cuprinzătoare decît este în genere posibil romanului istoric, limitat ca substanţă. În cazul de faţă, caracterul parabolic al romanului *Henric al IV-lea* suspendă în mare măsură trăsăturile utopice, abstractizează însă pe de altă parte conflictele istorice ale secolului al XVI-lea, desfăşurate în scopuri politice concrete, prezentîndu-le ca pe nişte confruntări etice între Henric, regele „bun" al poporului şi Liga catolică „rea", condusă de ducele de Guise. Totuşi Heinrich Mann nu-şi prezintă eroul ca o manifestare abstractă de umanitate şi raţiune, ci ca întruchiparea unor contradicţii reale. Henric nu este mare doar în calităţile sale pozitive, ci şi în slăbiciunile şi părţile sale vulnerabile. El este un sceptic care a pierdut încrederea în binele din om. Michel de Montaigne l-a învăţat că bunătatea este populară. De această cunoştinţă se serveşte, în sensul „vicleniei raţiunii" a lui Hegel, cu toate mijloacele unui „umanism militant", pentru a crea condiţii de viaţă care să nu transforme virtutea şi toleranţa în farsă, umanitatea într-o gogoriţă, ci care să slujească iubirii de oameni şi nevoilor acestora. Astfel *Henric al IV-lea* este un roman pedagogic — în orice caz nu prin parodiere şi prăbuşirea eroului, ci ca ascensiune spre umanitate — şi totodată un roman social cu caracter de epocă. Ceea ce Henric cucereşte în cursul unui proces de învăţare larg, conceput ca o nouă metodă de conducere a oamenilor şi a statului, este pus în slujba eliberării naţiunii şi a poporului, ca practică aplicată a umanităţii, şi poartă caracterul unei perspective umanistice.

Astfel, romancierul Heinrich Mann se dovedeşte a fi un deschizător de drumuri în ce priveşte umanismul socialist, un tovarăş de luptă al clasei muncitoare, pentru crearea unei ordini umane şi sociale, dincolo de ideologia burgheză şi de practica societăţii capitaliste.

De aceea, nu este de mirare că cea de a o suta aniversare a acestui mare scriitor şi umanist luptător, în statul la a cărui pregătire Heinrich Mann a contribuit spiritualmente, a început solemn cu o sărbătorire na-

ţională a lui Heinrich Mann, sărbătorire care reprezintă un punct culminant în deschiderea continuă şi în cercetarea operei sale în Republica Democrată Germană. Cu puţine zile înainte de moartea sa, în iulie şi decembrie 1949, Heinrich Mann îi scria din Santa Monica, din exilul său californian, prietenului său Karl Lemke: „marile tiraje ale noilor mele ediţii, din 1945 încoace, sînt vîndute aproape exclusiv în Est. Vestul nu va avea ocazia să cunoască din nou un autor scos din circulaţie. El nici nu vrea altfel. Niciodată în 50 de ani nu am fost trecut în asemenea măsură cu vederea". Şi scriitorul ajungea la concluzia: „Dacă vreţi să fiţi citiţi, acest lucru e posibil doar în Est". În vreme ce, cum constata „Der Spiegel" la 1 februarie 1971, în Republica Federală Germană, Heinrich Mann este astăzi cunoscut eventual doar ca autor al *Profesorului Unrat* şi al *Supusului*, în genere însă doar ca frate al lui Thomas Mann, în Republica Democrată Germană, sub egida Academiei Germane de Arte, care se ocupă şi de moştenirea literară a lui Heinrich Mann, cărţile sale, lăsînd de-o parte cea de-a doua mare ediţie a operelor sale complete, au apărut în aproximativ trei milioane de exemplare. Şi în România, operele sale mai importante au fost date la lumină în traduceri îngrijite şi tiraje mari. Numai *Supusul* şi *Profesorul Unrat* au apărut în trei ediţii, ultima din 1970, într-un tiraj de 100.000 exemplare. *Henric al IV-lea* a cunoscut pînă azi un tiraj global de 270.000 de exemplare; romanul de tinereţe, *În ţara lui Mură-n gură* va apărea în acest an la Editura Univers. În fine, monografia *Heinrich Mann*, a Marianei Şora, a apărut într-un tiraj de 10.000 exemplare. Acestea sînt cifre care reprezintă o mărturie a simpatiei pe care publicul român o are pentru acest scriitor.

Opera lui Heinrich Mann şi-a găsit adevăratul cămin în comunitatea socialistă a popoarelor, moştenirea sa este, în lumea socialistă, în mîini bune.

C. K. NORWID — 150 DE ANI DE LA NAȘTERE

STAN VELEA

În ultimul deceniu al secolului XIX, moderniștii polonezi au pus în circulație, alături de triada romantică bine cunoscută : A. Mickiewicz, J. Słowacki și I. Krasiński, numele lui C. K. Norwid, pînă atunci repudiat cu obstinație nedreaptă de critica de specialitate din Polonia. Una din acele întîmplări fericite care au adus de atîtea ori limpeziri revelatoare în controversate probleme de istorie literară, restabilind adevărul și ierarhia valorilor, i-a înlesnit lui Miriam (Z. Przesmycki) — unul dintre promotorii modernismului polonez — accesul la manuscrisele poetului, a căror lectură împătimită l-a hotărît să întreprindă migăloasa muncă de revalorificare a moștenirii literare norwidiene. Creator de geniu, Norwid împărtășea astfel destinul atîtor talente remarcabile care, neînțelese de contemporani, sînt acceptate cu entuziasm și prețuite la valoarea cuvenită abia de generațiile următoare. Poetul însuși prevedea această reconsiderare viitoare cînd aprecia undeva cu multă pătrundere că dacă fiul va trece nepăsător pe lîngă opera lui, nepotul se va apleca pios asupra ei, sorbindu-i cu nesaț sevele intelectuale. Fiindcă marile valori, născute în trudă și caznă, nu se irosesc niciodată ; mai devreme sau mai tîrziu sînt aduse la lumină prin osîrdia scormonitorilor de file îngălbenite în curgerea de vreme, ocupîndu-și locul meritat printre izbînzile minții omenești.

La prima vedere aventuroasă, viața lui C. Norwid n-are nimic din grandilocvența spectacularului romantic, gesticular, dinamic prin excelență, deși conține și dezvoltă pe fundalul unor împrejurări nefavorabile germenii unei suferințe cu sfîrșit tragic. Născut într-o localitate obscură din Mazowia la 24 septembrie 1821, Laskowo-Głuchy, într-o familie cu posibilități modeste, dar nu fără unele pretenții heraldice, cunoaște de timpuriu amărăciunile traiului de orfan, dat în grija unui tutore despre care, judecînd după ecourile care vor răzbate în operă, nu va păstra amintiri prea plăcute. Învață carte cu întreruperi mari, pricinuite de evenimentele istorice, mai întîi la un liceu de profil clasic, apoi la școala de pictură, acumulînd o cultură temeinică mai mult prin lecturi particulare insistente, care-i vor îngădui ulterior sinteze și aprecieri nu o dată foarte dificil

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 319-325, BUCUREȘTI, 1972

de urmărit, date fiind spațiile enorme pe care le acoperă erudiția în istoria bunurilor spirituale aparținînd popoarelor vechi. La numai doi ani după publicarea primelor poezii în 1840, cînd i se prevestea un viitor strălucit ca poet, pleacă în Italia pentru a-și completa pregătirea în domeniul sculpturii. Cu rare și foarte scurte escapade în Polonia, Germania sau Elveția, va petrece aici aproape șase ani, studiind în biblioteci și vizitînd monumentele de artă și vestigiile istoriei romane din Veneția, Florența, Neapole, Roma etc. Farmecul locurilor vizitate și contactul direct cu maeștri artei italiene în sculptură, pictură sau literatură vor transmite răsfrîngeri puternice în poeziile și piesele scrise în acest răstimp ori mai tîrziu, înrîurind cristalizarea unei concepții originale despre creația artistică și cultură în general. Viața aceasta cu aparențe de boemă intelectuală va lua sfîrșit o dată cu stabilirea la Paris în 1849, cînd greutățile se vor năpusti din toate părțile asupra lui. Slăbirea auzului și a văzului, lipsurile materiale și insuccesele literare și plastice, explicabile și prin particularitățile ostentative într-o epocă de glorie încă neștirbită a marilor romantici, îl copleșesc, determinîndu-l să-și caute norocul și realizarea peste ocean, în Lumea Nouă, de unde se va întoarce peste cîțiva ani și mai deconcertat. Povestiri, poeme, drame întîlnesc însă și acum aceeași lipsă de înțelegere a conaționalilor, care le resping cu brutalitate disprețuitoare. Vitregia destinului și adversitatea oamenilor l-au împins în cele din urmă la periferia vieții; la 9 februarie 1877, după împotriviri îndărătnice, este nevoit să accepte internarea într-un azil de bătrîni aflat la Ivry, în apropierea Parisului, unde va și muri, răpus de boală de piept și însingurare la 22 mai 1883, încheind o existență umilă și impresionantă totodată prin tragismul ei.

C. K. Norwid nu este însă nicidecum un învins; a crezut nestrămutat într-o justiție a posterității și a scris pînă la ultima clipă în sensul propriilor idealuri estetice, lăsînd în urmă, după peste patruzeci de ani de trudă poetică, o operă ale cărei compartimente, bogat ilustrate, înfruntă temerar timpul. Cu inclinații și pregătire către artele plastice și literatură, Norwid va rămîne în cultura poporului său și a umanității îndeosebi prin realizările obținute pe tărîmul din urmă; deși învederează amprenta unui talent indiscutabil original, succesele înregistrate în pictură, sculptură ori gravură nu se ridică la valoarea creațiilor poetice, slujind autorului, poate, mai mult ca niște mijloace pentru cîștigarea subzistenței cotidiene. Adevărata vocație, în care a încercat să se exprime pe deplin și căreia i-a închinat cu predilecție eforturile de creație este literatura. Cultivînd toate cele trei genuri — liric, epic și dramatic — contribuția lui Norwid ca scriitor se împlinește parcă mai expresiv în poezie și teatru, deși a scris cu anume constanță și proză scurtă.

Încercările poetice elaborate în vîrsta de început a creației circumscriu avînturi juvenile ale inspirației, însăilate adesea pe experiențe autobiografice. Însingurarea meditativă, peisajul rustic și repulsia pentru larma obositoare a orașului, împletite cu reflecțiile asupra efemerității lumii, a suferințelor proprii și a smulgerilor răzvrătite ale talentului care se vrea descătușat — sînt motive care revin obsesiv pe direcția esteticii romantice. Dar, încă de pe acum, ici și colo apar germeni care se vor dezvolta cu încetul în refuzul lui Norwid de a merge ca un epigon neputincios pe făgașele bătătorite de marii săi predecesori. Calmul expresiei literare ori preferința pentru antichitate în vădit contrast cu impetuozitatea de ex-

tremă şi medievalitatea romanticilor prefigurează alte limanuri conceptuale; poemul *Pompei* (1849), impresionant prin liniştea epică şi lejeritatea compoziţiei, de exemplu.

Un sistem estetic rotund şi unitar în finalitate şi construcţie este dificil de urmărit în opera lui Norwid, poetul însuşi respingînd programatic perimetrele stînjenitoare ale simetriilor prea strîns alcătuite. Există însă cîteva lucrări importante sub acest raport, în care autorul a exprimat la modul *Artei poetice* a lui Boileau, unele păreri în legătură cu rosturile literaturii: chiar dacă aceste principii nu rezolvă pînă în ultimile consecinţe toate problemele la care se referă, formulate cu destulă precizie, în pofida unor inserţii mistice, ele vor constitui fundamentele teoretice din care va creşte întreaga creaţie norwidiană. În centrul filozofiei sale estetico-sociale se află o concepţie cu totul schimbată asupra mitului prometeic; îmbrăcînd în literatura universală de pînă la el diferite forme ale *Weltschmerz*-ului: Werther, Manfred, Peer Gynt ş. a., Norwid îl va transforma într-o problemă a muncii gîndite ca unică lege a creaţiei, în sensul ideologiei moderne. În *Promethidion* (1851), acest mic tratat de artă poetică în versuri, nu va respinge rolul inspiraţiei romantice şi al artistului demiurg fichtean, dar amîndoi factorii vor fi puşi în relaţie cu imperativele istorice, cu utilitatea socială. Or, cum forma cea mai generalizată a utilităţii este munca, arta — la rîndul ei o treaptă superioară a muncii — este concepută ca un stindard ce flutură antrenant pe turnul muncilor omeneşti, departe de a fi numai distracţie trecătoare sau ştiinţă aridă; poezia şi utilitatea sînt unite ca bărbatul şi femeia în perspectiva veşniciei — va opina sugestiv Norwid. Prometeu, coborît de pe piedestalul de semizeu în rîndul urmaşilor lui Adam, contopit cu ei, are nevoie de îndemnul întremător al cîntecului, care-i îndulceşte truda prin mijlocirea căreia se va răscumpăra. Pe de altă parte, fiecare activitate socială conţine posibilităţi multiple ca omul să se manifeste ca artist, aceasta presupunînd însă existenţa pasiunii în îndeplinirea obligaţiei respective. Considerată astfel, orice muncă, fie şi inferioară, reprezintă, pînă la un punct, o creaţie artistică inconştientă, iar bunurile cotidiene, obiecte ale muncii-creaţie, devin şi obiecte de artă (*Lui Spartacus*, 1866). Mijloacele prin care literatura îşi realizează menirea stimulativă sînt frumuseţea formei şi adevărul conţinutului; firesc, este vorba de frumuseţea şi adevărul apreciate ca atare tot în perspectiva necesităţii. Aşadar, pentru a fi un autentic „spoveditor" al poporului său, poetul trebuie să practice o expresie adecvată poeziei de cunoaştere, în care cuvîntul să fie cu adevărat un testament al faptei, să izvorască din faptă şi să renască prin ea, reprezentînd glasul conştiinţei colective, naţionale. Asemenea precepte estetice, fundamentate în parte şi în poemul *Despre libertatea cuvîntului* (1869) sau în bucăţile de proză *Flori albe* (1859) şi *Tăcerea* (1882), vor determina trăsăturile specifice ale creaţiei lui Norwid: sobrietatea formei, împinsă uneori pînă la uscăciunea ascezei, parcimonia lirică, densitatea intelectuală şi tăcerile cu finalităţi simbolistice adesea de neînţeles pentru contemporani. Valorile deliberat moralizatoare şi adîncimea ideilor filozofice convertite clasicist în direcţia noţiunilor de bine, frumos şi adevăr erau greu de receptat într-o vreme cînd literatura era stăpînită aproape în exclusivitate de patosul patriotic al romanticilor.

În spiritul aserțiunilor din *Promethidion*, Norwid va scrie o mulțime de poezii despre literatură și scriitori, majoritatea avînd semnificații autobiografice. Condamnat de harul creator la singurătatea pustnicului, n-a împrumutat nici o frunză din laurii care împodobesc frunțile olimpiene ale uriașilor romantici; a intrat de bunăvoie într-o lume în care va rătăci mereu singur, elaborîndu-și opera prin scrutarea propriului lăuntru (*Cu mîinile umflate de aplauze*, 1858). Convins că viitorul va corecta erorile de apreciere ale prezentului de o clipă, nu-și cheltuiește zadarnic talentul în poezii minore, țintind popularitatea ieftină și fără conștiință (*Adio*, 1865). Își înalță singur monumentul durabil, slăvit sau în anonimat, luptînd din răsputeri cu inerția îndărătnică a cuvîntului (*Scherzo*, II, 1850; *Celor ce scriu*, 1840). Arareori poetul lasă să-i scape cîte un oftat intim stîrnit de dorul de țara părăsită, ca în *Cîntecul meu*, II, 1854, sau de amintirea unor emoții trecute, ca în poemele *Szczesna* (1854) ori *Assunta* (1870) — cea din urmă expresie lirică intelectualizată a stărilor sufletești provocate de o iubire platonică. Copleșit în permanență de sentimentul datoriei, va cînta măreția creatorilor de geniu care au împlinit organic în opera lor capacitățile artistice ale poporului care i-a născut. *Pianul lui Chopin* (1863) este, din acest punct de vedere, o ilustrare imnică a culmilor atinse de muzica poloneză. Pe linia unei problematici înrudite se înscrie și ampla metaforă închinată căutătorului de adevăr *Quidam*, poem cu reușite secvențe evocatoare ale antichității romane din timpul lui Adrian.

Fiu al unui popor greu încercat de istorie, Norwid nu putea să nu vibreze profund în fața jertfelor căzute pentru libertate; creațiile dedicate luptătorilor pentru eliberarea socială sau națională ocupă un loc aparte în lirica sa. În poeziile *Către cetățeanul John Brown* (1859) și *John Brown* (1859) autorul își trimite cîntul fratern către marele răzvrătit american, spînzurat pentru emanciparea omului de culoare în țara libertății. Iar în *Balada îndoliată în amintirea lui Bem* (1851) strădania eroului se va împlini în viitor, cînd va scutura inimile din amorțire și le va urni la bătălia împotriva asupritorilor. De asemenea, nu puține sînt poeziile care conțin aluzii la soarta tristă a Poloniei împărțite și la rosturile ei mesianice, infirmînd ideea desprinderii autorului de realitățile istorice ale timpului său.

Cea mai mare parte din lirica lui Norwid a rămas necunoscută în timpul vieții autorului, în vreme ce poemele apărute separat au fost etichetate adesea cu reavoință drept eșecuri neinteligibile; chiar dacă unii recenzenți nu i-au negat talentul, cîteodată chiar genialitatea, aprecierile au fost prea sporadice pentru a-l impune ca pe un mare poet. Sensurile poeziei norwidiene nu sînt într-adevăr de loc ușor de pătruns; drumul dintre ideea abstractă și imaginea care o concretizează în planul artei este uneori foarte greu de aflat. Poetul însuși își exprimase convingerea că poezia a fost, este și va fi pînă la un punct inițiere, recunoscîndu-se inapt pentru versurile lejere, relatative. Descifrarea mesajului presupunea, prin urmare, un efort de concentrare, consumat în liniște, deoarece — mai spunea el — dintr-o carafă poți să bei prinzîndu-i gîtul în mînă și ducînd-o la gură, dar dacă vrei să sorbi din apa cristalină a izvorului, trebuie să îndoi genunchii și să apleci fruntea. Asemenea trudă pioasă au inițiat moderniștii, căutînd și subliniind elementele corespunzătoare esteticii

neoromantice, trudă care continuă şi astăzi pentru elaborarea sintezelor monografice asupra operei unuia dintre poeţii reprezentativi ai Poloniei.

O soartă mai mult sau mai puţin similară au avut şi creaţiile dramatice, prin intermediul cărora se realizează poate cel mai pregnant prezenţa scriitorului în realitatea istorică şi spirituală a epocii sale. Speranţele lui Norwid de a-şi vedea piesele reprezentate au rămas fără rezultat, deşi cel puţin unele comedii, *Inelul măritei doamne* (1872), de pildă, ar fi putut să asigure succesul de public prin intriga mai închegată, dialogul cu subînţelesuri caustice şi claritatea conflictelor. Laitmotivul ideatic al teatrului norwidian îl constituie postulatul filozofic, porivit căruia asupra indivizilor izolaţi, asupra colectivităţilor naţionale, într-un cuvînt, asupra umanităţii întregi planează o fatalitate imanentă care naşte tragismul existenţei. Pentru ilustrarea acestei premise conceptuale, dramaturgul îşi plasează subiectele pe tot parcursul istoriei. Inerţia vegetativă a Egiptului antic, sugerată prin umanizarea personajului principal din tragedia *Cleopatra şi Cezar* (1878), impunea intervenţia unei forţe exterioare care să elibereze capacităţile dinamice, progresive, restabilind echilibrul mişcării istorice. Claustrarea Cleopatrei în ritualurile unei lumi de himere explică în ordinea cauzalităţii efectul salutar al venirii lui Cezar, întruchipare a laconismului şi a energiei voluntare a Romei, care va stîrni dorurile tinerei împărătese, readucînd-o la viaţă. Cucerirea Egiptului de către romani apare astfel ca o necesitate firească, cerută de mumificarea vieţii în tradiţiile unui trecut anacronic, care nu mai îngăduia mersul înainte, înlesnind, în schimb, degenerarea biologică. Deşi însoţită de suferinţele şi victimele inerente oricărei transformări, drama Cleopatrei, a poporului egiptean, înseamnă în fapt o purificare ce va sparge crusta paralizantă, unind iarăşi viaţa, istoria şi repunînd-o pe făgaşul natural al evoluţiei. Stigmatul trecutului este însă neiertător; spre finalul care lipseşte, împărăteasa încearcă chinurile singurătăţii, motiv care va sta şi la bază misterelor *Wanda* (1851) şi *Krakus* (1851, 1861) — amîndouă inspirate din preistoria Poloniei. Prelucrînd datele legendelor populare, Norwid încheagă alegorii de un tragism elevat. Wanda, de exemplu, această vestală sacrificată pe altarul naţionalităţii poloneze, trăieşte, ca şi Cleopatra, aceeaşi dramă a izolării, a neîmplinirii nostalgice, a singurătăţii care se altoieşte pe înfruntarea cu rezonanţe clasiciste dintre iubire şi datoria patriotică, înfruntare rezolvată în favoarea termenului din urmă. În sfîrşit, posibilităţi de argumentare a *fatum*-ului existenţial oferă şi factologia celor patru comedii mulate pe realităţi contemporane. Dacă *A mia doua noapte* (1850) şi *Iubire pură la băi de mare* (1880) nu sînt decît nişte miniaturi dramatice cu desfăşurări de farsă sentimentală, *Actorul* (1867) şi *Inelul măritei doamne* reprezintă adevărate „tragedii albe", fără vărsare de sînge în timpul acţiunii, care conţin destule momente de tensiune şi replici dinamice, cu mare încărcătură intelectuală. Reverberaţiile comice ale dialogului ori ale situaţiilor sînt numai aparente, drapînd umilinţe şi prăbuşiri omeneşti impresionante. Sfîrşitul, fericit în perspectiva redusă a episodicii, poartă în el încolţiri a căror dezvoltare va duce mai tîrziu la adevăratul final, de astă dată profund tragic.

Valorile dramaturgiei norwidiene: lirismul reţinut, îngemănat cu ironia inteligentă, gravă, caracterele adîncite pe latura potenţelor intelectuale; tensiunile afective exprimate mai mult prin afinităţile noţio-

nale, vastele cuprinderi sintetice, sugestivitatea disonanţelor, intenţionalitatea instructivă etc. care acoperă în mare parte golurile statice ale acţiunii, certifică realizări însemnate, împlinind contribuţia literară a scriitorului. Reabilitarea lor este o îndatorire de viitor apropiat; elaborarea unei formule stilistice a spectacolului care să pună în lumină substanţa filozofică şi sclipirile artei poetice, nuanţînd totdeodată plastic viziunile coborîte din registrul abstract al ideilor în materialitatea concretă a scenei, *recte* realităţii — iată imperativul grabnic pentru înfăptuirea acestui deziderat.

Proza reprezintă o preocupare complementară în literatura lui Norwid. Relativ limitată ca întindere, de cele mai multe ori reia teme din lirică sau teatru, abordîndu-le în ipostaze faptice diferenţiate, întregitoare. Aplecările reflexiv-filozofice îşi găsesc aici terenul propice. Dacă în *Menego* (1850) autorul atestă critic spaima creatorilor de a încerca drumuri înnoitoare în artă, iar în *Flori albe* întemeiază teoretic rolul tăcerilor în text, al lucrurilor spuse pe jumătate şi completate cu ajutorul elementelor de atmosferă, *Flori negre* (1856) constituie o demonstraţie practică a acestor meditaţii estetice. Relatarea austeră, aspră chiar, dar cît de bogată afectiv, a ultimelor întîlniri cu Chopin, Słowacki sau Mickiewicz vizează prin contrast sentimentalismul discursiv, melodramatic, al destăinuirilor de acest fel. Norwid a scris însă şi proză epică, deşi curgerea naraţiei se realizează mai totdeauna în evoluţia ideilor, fabula propriu-zisă fiind destul de relaxată în economia construcţiei. Succese notabile în această direcţie pot fi considerate nuvelele din tripticul italian, toate elaborate în ultimul an de viaţă. Două dintre ele revin la aspecte ale unei problematici mai vechi. *Stigmatul* (1883) este o metaforă ale cărei înţelesuri converg spre reafirmarea ideii de fatalitate a eredităţii, idee care stă la temelia lucrărilor dramatice; toţi oamenii poartă asupra lor pecetea trecutului, prezentul rămînînd doar o aspiraţie prelungită în viitor. Iar *Secretul lordului Singelworth* (1883) exprimă din nou, prin mijlocirea unei intrigi cu mult umor, oroarea autorului faţă de contagiunea urîtului social; în poezia *Toamna* (1849) prefera să păşească pe spini şi peste vîrfuri de suliţi, numai să nu se lase atins de noroiul lipicios. *Ad leones* ! (1883), în schimb, este o aluzie cu tăioase note satirice, care semnifică protestul prozatorului faţă de ingerinţele cu rezultate întristătoare ale civilizaţiei burgheze în problemele artei, apelul său adresat creatorilor de a nu-şi trăda conştiinţa estetică în schimbul argintului înşelător. Ironia exacerbat agresivă, proprie unor povestiri de tinereţe, precum *Tutorele milostiv sau Bartolomiej Alfons* (1840), este coercisă aici în formele sarcasmului batjocoritor, sporind simţitor intensitatea sugestei, efectul caricaturii.

La capătul acestei sumare treceri în revistă a vieţii şi operei lui C. K. Norwid, se impun cîteva reflecţii în legătură cu locul pe care-l ocupă în cultura polonă şi universală. Un răspuns pe deplin lămuritor este, evident, dificil şi încă prematur cită vreme există destule momente obscure pînă şi în cele unsprezece volume de *Opere complete* apărute în ultima vreme. Pe de altă parte, bogăţia şi diversitatea de multe ori contradictorie a elementelor constitutive îngreuiază considerabil situarea precisă într-un moment anume din istoria literaturii. A început să scrie în perioada de declin a romantismului polonez de aura căruia s-a despărţit curînd, căutîndu-şi drumul propriu. Maturizarea talentului s-a produs

mai tîrziu, asistînd la creşterea şi înstăpînirea realismului critic îmbibat de ideile pozitiviste, apoi la slăbirea lor şi încolţirea germenilor literaturii moderne. Nu este prea greu de presupus că înfruntările acestor şcoli şi curente artistice au transmis ecouri şi în creaţia lui Norwid. În ciuda neînţelegerii contemporanilor, şi-a elaborat un program estetic original alcătuit din precepte romantice : idealismul filozofic şi misticismul mesianic, clasiciste : sobrietatea formei şi rigoarea compoziţională, pozitiviste : utilitarismul social al artei, şi moderniste : teoria inefabilului tăcerii şi a vagului noţional — program care nu se înscrie exact pe direcţia nici uneia din laturile componente. În consecinţă, gînditor moralist, romantic sau precursor modernist, cum a şi fost socotit cu suficiente temeiuri explicative, deşi formula din urmă ni se pare mai aproape de esenţa creaţiei sale, contribuţiile lui Norwid în poezie, teatru şi proza scurtă — la care se adaugă cele din arta plastică — încheagă o operă mare, ale cărei complexitate şi profunzimi ideatice, în aşteptarea evaluării complete, îndreptăţesc omagiul adus scriitorului cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la naştere.

NOTE LA OPERA LUI NOVALIS*
Caracterele filozofiei politice [1]

VIORICA NIŞCOV

Poligonul dezbaterilor în jurul romantismului german şi-a conservat într-un fel, în timp, cu rară tenacitate, pofilul general şi articulaţiile. De la Heine şi pînă la contemporanul nostru Ludwig Marcuse, pe parcursul unui secol şi mai bine, poeţi, istorici literari, filozofi, sociologi, continuă să încrucişeze spada mereu pe poziţii antinomice de aproximativ aceeaşi configuraţie, apărînd sau incriminînd, adoptînd sau respingînd tezele romantismului cu o vehemenţă explicabilă doar în parte prin complexitatea intrinsecă, neomogenitatea şi caracterul contradictoriu al obiectului însuşi.

Doar în parte, fiindcă interesul mereu reînnoit pentru romantismul german vine, de bună seamă, în primul rînd din aceea că autorii săi au adus în arena dezbaterii publice probleme a căror gravitate transgresează cu mult limitele momentului social şi literar al epocii originare, afectînd prin implicaţii o considerabilă parte a conştiinţei europene de la finele secolului trecut încoace. Lucrul acesta apare cu atît mai evident pe terenul controversei de idei, în care opţiunile romantice s-au instituit ca puncte de reper de care posteritatea nu mai poate face cu totul abstracţie atunci cînd se confruntă poziţii fundamentale (progresişti, liberali/ reacţionari, conservatori), confruntare a cărei cronică actualitate este de prisos a mai fi subliniată.

Ca personalitate-cheie, inspirator de şcoală şi teoretician al romantismului german, Novalis (Friedrich von Hardenberg) a tulburat şi continuă să tulbure spiritele.

---

* Bibliografia lucrării de faţă a fost definitivată cu ajutorul Fundaţiei Alexander von Humboldt.

[1] Trimiterile la opera lui Novalis vor avea în vedere următoarele trei ediţii critice, citate prin sigla în cuprinsul studiului : Novalis, *Schriften*, hg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Stuttgart : W. Kohlhammer, 1960 — 1965, 2 vol. (sigla ed. Kluck) ; Novalis, *Werke, Briefe, Dokumente*, hg. von E. Wasmuth, Heidelberg : Lambert Schneider, 1953—57, 4 vol. (sigla ed. Was.) ; Novalis, *Ausgewählte Werke*, hg. von C. Träger, Leipzig : Reclam, [1962] — (sigla ed. Rec.).

Sînt critici care abordîndu-l pe Novalis în cîmpul istoriei ideilor, îl resping *de plano* din pricina neaderării sale (civice, ideologice, estetice) — cu toate implicaţiile — la programul revoluţiei burgheze [2]. Alţii înclină spre o poziţie de mijloc, fie negînd ideologia — explicită, implicită — dar admiţînd poezia [3], fie acceptînd alături de opera poetică *in sine* şi unele aspecte ale gîndirii teoretice [4]. Alţii îl interpretează ca pe un gînditor liberal [5], iar alţii, în fine, ca p o e t pur, ale cărui aserţiuni politice se cuvin luate *cum grano salis*, ca relativizate de însuşi caracterul poematic al expresiei [6].

Vom încerca în cele ce urmează o prezentare în context istoric a cîtorva aspecte esenţiale ale gîndirii politice a lui Novalis, cu gîndul de a aduce pe de o parte unele modificări în temeiurile criteriilor specifice după care este în mod curent judecată filozofia poetului, pe de altă parte, de a pune în lumină caracterul coerent, adînc semnificativ, al principalelor sale teze.

Obiecţiile aduse lui Novalis incriminează în special, în planul literaturii, opusurile *Glauben und Liebe* şi *Die Christenheit oder Europa*, în plan practic, reacţia sa globală la Revoluţia franceză.

★

Din capul locului se cuvine spus că este nefiresc ca Novalis să fie judecat şi condamnat individual pentru o atitudine ce nu este numai *a sa* ci şi a epocii.

De aceea, înainte de a conchide asupra lui Novalis, este necesar a conchide judicios asupra acesteia din urmă.

Or *epoca* poate fi judecată pertinent numai prin raportare la *situaţia generală* a Germaniei în momentul dat.

★

Este notorie înapoierea şi sclerozarea care caracterizau la sfîrşitul secolului al XVIII-lea stările politice şi sociale din Imperiul romano-germanic.

Pulverizarea teritoriului în sute de principate, ducate, oraşe libere imperiale, înzestrate — fiecare — cu graniţe politice şi vamale; autonomia locală şi provincială comportînd infinite particularităţi legislative şi procedurale, promovînd zelos minuscule interese de ţinut; izolarea

---

[2] Severitatea actuală faţă de romantismul german şi faţă de Novalis în speţă [cf. P. Reimann, *Hauptströmungen der deutschen Literatur im 18. Jhd.*, Berlin 1956, pp. 444—447, 452, 457; C. Träger, *Novalis und die ideologische Reaktion*, în „Sinn und Form", XIII (1961), nr. 4 şi prefaţa la ed. Rec.; vezi, de asemenea, în „Weimarer Beiträge" I (1963), darea de seamă asupra discuţiilor-bilanţ privind studierea romantismului, organizate în iulie 1962 de Institutul de istorie literară din Leipzig, precum şi E. Nolte, *Der Faschismus in seiner Epoche*, München, 1963] se înscrie de fapt într-o lungă tradiţie (pentru istoricul problemei, cf., spre pildă, O. Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik*, Bonn, 1956; W. Emrich, *Romantik und modernes Bewusstsein*, în vol. *Geist und Widergeist*, Wiesbaden, 1965; L. Marcuse, *Reaktionäre und progressive Romantik*, în vol. *Begriffsbestimmung der Romantik*, hrsg. von H. Prang, Darmstadt, 1968).

[3] Cf. spre pildă *Deutsches Schriftstellerlexikon*, Weimar, 1963.

[4] R. Samuel, *Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Fr. von Hardenbergs. Studien zur romantischen Geschichtsphilosophie*, Halle, 1925; E. Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Dresden, 1961, pp. 46—49; R. Faber, *Novalis. Die Phantasie an die Macht*, München, 1970; etc.

[5] Cf., între alţii, Ludwig Marcuse, *op. cit.*

[6] Cf. H. W. Kuhn, *Der Apokalyptiker und der Politik*, Freiburg im Breisgau, 1961; H. Reiss, *Politisches Denken in der deutschen Romantik*, Bern, 1966, etc.

— consecutivă — a fiecărei unități politice și fragmentarea la nesfîrșit a pieței; precaritatea mijloacelor de comunicație; dezvoltarea economică inegală — generînd antagonisme — a provinciilor; dotarea și organizarea primitivă a industriei; exploatarea agricolă învechită — toate acestea erau realități esențiale ce se conexau în sînul Imperiului interdeterminîndu-se într-un imens cerc vițios.

De aici, „neputința fiecărei sfere sociale în parte (nu poate fi vorba nici de stări, nici de clase, ci cel mult de stări dispărute și de clase încă neformate), care făceau ca nici una din ele să nu poată cuceri dominația exclusivă" [7].

Și totuși, amplificarea lentă a factorilor de progres, creșterea ineluctabilă a forțelor de producție — brutal stînjenită de împrejurările evocate — făceau, din ce în ce mai greu tolerabilă această situație. Toată lumea — sau aproape — începînd chiar cu calculatul Friedrich al II-lea ca „despot luminat", era de acord că „ceva" trebuie să se schimbe în Germania. Acest „ce" era însă conceput, se înțelege, foarte felurit.

Nu mai poate surprinde, de aceea, că germanii — și în primul rînd categoriile cele mai conștiente ale societății — au întîmpinat cu entuziasm primele acte ale Revoluției franceze. Rațiunea, imperativul fraternității, *Contractul social*, intrau triumfal în sfera politicului nemijlocit. Deveneau, spectaculos, pîrghii de reformare energică, dar nonviolentă — sîngele de la 14 iulie, „la grande peur", și răzmerițele țărănești din 1789 au putut părea doar tragice accidente —, a statului și a dreptului vechi.

Vădit, nimeni nu putea rămîne indiferent în atari momente de răscruce. Toată lumea — chiar și cei mai abstrași — se lăsă fascinată de precipitarea uimitoarelor evenimente.

De aceea și speculația — sau numai preocuparea — *politică* este atît de viu și unanim prezentă la membrii primei generații romantice germane. Turnul de fildeș nu pare să-i fi atras pe acești tineri. Trăiau un moment istoric prea critic și prea îndelung pregătit, erau — mai mult sau mai puțin conștient — prea afectați de micimile vieții germane și prea abundent hrăniți cu filozofie, pentru ca soarta națiunii, a Europei, destinul terestru al omului, să-i lase impasibili.

Dar iată că mersul Revoluției din Franța își schimbă caracterul, se iuțește, devine furtunos.

Faptul nu rămase fără ecou în rîndurile *spectatorilor* externi care pînă atunci, în masă, ovaționaseră. În țările germane, războiul Franței revoluționare împotriva Austriei și a coaliției prinților, fuga lui Ludovic al XVI-lea la Varennes, sîngerosul asalt al Tuileriilor la 10 august 1792, detronarea, dictatura *montagnardă*, teroarea, proclamarea republicii, executarea — de fapt conformă legii, pentru înaltă trădare — a regelui și a reginei, avură treptat — dar accelerat — efecte dizolvante. În mai puțin de trei ani, majoritatea covîrșitoare a opiniei publice — inclusiv marile personalități — trece de la entuziasmul exultant (pregătit de lecturi din Jean Jacques Rousseau, justificat apoi de *Declarația drepturilor omului*, de înfăptuirile Constituantei etc.) la răceală — un Schiller —, scepticism dezabuzat — un Hölderlin — sau ostilitate militantă, comportare

[7] K. Marx, F. Engels, *Ideologia germană*, în *Opere*, vol. III, București, 1958, p. 190.

grăitor ilustrată de evoluția unui Friedrich Gentz. (Același Gentz care în 1790, de pildă, scria : „Aș vedea în eșecul acestei Revoluții una din cele mai mari nenorociri ce a lovit vreodată neamul omenesc"[8], este cel care doi ani mai tîrziu traduce și prefațează elogios furibundul și meticulosul pamflet antirevoluționar, *Reflections on the Revolution in France*, al englezului Edmund Burke, traducere care prin considerabilul ei succes va contribui, în mare măsură, la difuzarea în mediile intelectuale germane a dușmăniei față de Revoluție.) În aceste condiții, *inconsecvența* devine atitudine cvasi universală. Numai cîțiva i se sustrag : Fichte, Georg Forster, pînă la un punct Kant.

Unui neprevenit, saltul opresatei burghezii germane (căreia îi subsumăm convențional *toate* categoriile de simpatizanți ai Revoluției, indiferent de condiția lor juridică reală — nobili, plebei, — deoarece reacția pozitivă la Revoluție în datele ei concrete a fost necesarmente o *reacție burgheză*) de la adeziune la repudiere, aversiunea burgheziei germane față de măsuri radicale *burgheze*, repulsia ei față de lupta deschisă și față de violență — deși aceasta evident reclamată de teribila primejdie în care se afla Republica *burgheză* — , i-ar putea părea, pînă la un punct[9], bizară. Văzută însă în contextul realităților naționale descrise, această curbă a comportării devine explicabilă.

Cauza fundamentală a înstrăinării burgheziei germane de Revoluția franceză, a faptului că ea s-a refuzat — aproape fără excepție — gestului revoluționar direct, pe teritoriu german, stă în slăbiciunea ei economică și politică *obiectivă*, în profunda ei incapacitate de acțiune, generatoare a unui prea întemeiat sentiment, obștesc, de neputință.

Alături de această *cauză capitală*, și derivînd din ea, au operat și alte determinări. Faptul că, de pildă, împrejurările istorice germane și conformismul de clasă cultivaseră în burghezia germană sentimente monarhiste. „Burghezul-mədie" german se simțea sincer atașat, în proporții variabile, de prințul său și — eventual — de împărat. Apoi, condiții istorice specifice — inclusiv înapoierea multilaterală a structurilor societății — făcuseră ca în Germania sentimentul religios să atingă o intensitate, o persistență și o răspîndire de masă, inclusiv în rîndurile burgheziei, pe care voltairiana Franță din pragul Revoluției le depășise de mult. În sfîrșit, avînd o conștiință de clasă firavă și de factură perimată, aceeași burghezie înțelegea greu, trunchiat, confuz, necesitatea istorică și exigențele războiului de clasă, amalgama antipatie, dispreț și totodată mizericordie umilă în atitudinea sa față de aristocrația franceză[10].

---

[8] Apud A. Robinet de Cléry, *Le mouvement politique en Allemagne ă l'époque du romantisme (1790—1850)*, în „Cahiers du Sud", XVI (1937), nr. 194, p. 52.

[9] *Pînă la un punct*, fiindcă, cel puțin un scurt răstimp — perioada dictaturii stîngii iacobine, curmată de[9]-Thermidor —, a existat posibilitatea *practică* a depășirii țelurilor revoluției burgheze prin adoptarea — proiectată — de largi măsuri democratice de ordin social și politic în avantajul muncitorimii orășenești, ceea ce era de natură să îngrijoreze pe drept burghezia, fie ea franceză, germană etc.

[10] Dialectica revoluției este de fapt mai complexă. Revoluția — arată Marx — are, desigur, primordial nevoie de o clasă care prin forța, impetuozitatea și conștiința posibilităților ei să provoace „în propriile-i rînduri și în rîndurile maselor, un *moment* de entuziasm". E anume momentul în care această clasă „fraternizează cu întreaga societate, se identifică cu ea, e recunoscută ca *reprezentantul* ei general". Dar numai atît nu este deajuns. „Pentru ca o clasă să reprezinte întreaga societate trebuie ca, invers, toate defectele societății să fie concentrate

Cu toate acestea, respectul adevărului cere a nu se scăpa din vedere un fapt şi anume : poziţia de atunci a burgheziei germane faţă de Revoluţie — ne referim desigur la cîmpul ideilor — *nu* a fost cu totul singulară. Astfel, importante fracţiuni „moderate" ale înseşi burgheziei franceze, care începînd din 1789 nu numai că aprobaseră dar chiar *făcuseră* Revoluţia, reprezentate de diverse formaţiuni politice — *feuillanţi*, *girondini*, aşa-numita „mlaştină" din Convenţie etc., —, au trecut în 1791—1793, pe rînd, în opoziţie deschisă sau tacită faţă de aripa stîngă a clasei, fie sprijinind cu obstinaţie principiul monarhiei constituţionale, fie susţinînd imunitatea juridică a regelui ori oportunitatea — în plină încleştare — a unei reconcilieri sociale etc. De aceea, fără a greşi putem spune, aproximînd, că în ansamblu nici una din păturile sociale şi — cu foarte rare excepţii — nici una din minţile ilustre ale Germaniei acelor ani nu a reuşit să depăşească limitele gîndirii politice ale *feuillanţilor*, de pildă. Ale unui Barnave sau la Fayette, să spunem.

Şi totuşi — atît anterior cît şi contemporan şi posterior Revoluţiei — năzuinţa de a *acţiona*, de a da o dezlegare problemelor naţiunii, pulsa irepresibil în conştiinţa forţelor sociale de care depindea pe atunci progresul în Germania. Irealizabilă practic, politic, din motivele arătate, presiunea acestor aspiraţii şi-a găsit o rezolvare formală şi parţială irupînd în planul spiritului, traducîndu-se în frenezia ideologică — proprie ultimului pătrar al secolului al XVIII-lea şi primelor decenii ale secolului al XIX-lea german —, în extraordinara productivitate a gîndirii filozofice[11], orientată îndeobşte, se înţelege, vehement idealist.

S-a mers cu avînt şi senină convingere atît de departe pe acest drum încît, într-un text faimos, Friedrich Schlegel putea declara cu pasiune : „Revoluţia franceză, *Doctrina ştiinţei* a lui Fichte şi *Wilhelm Meister* al lui Goethe reprezintă cele mai grandioase tendinţe ale epocii. Cel ce se scandalizează de această alăturare, cel căruia îi pare importantă numai o revoluţie zgomotoasă şi materială, acela nu s-a ridicat încă pe culmea înaltă şi largă a istoriei umanităţii"[12].

★

Care a fost, practic, ţinuta lui Novalis în această perioadă?

Atent la evenimente, deşi exegeza obişnuieşte să-l declare desprins de contingent, poetul împărtăşeşte experienţa politică a generaţiei sale şi — în mare — a întregii intelectualităţi germane. Perioadei entuziaste

---

într-o altă clasă" care, criminală în ochii întregii comunităţi, „să fie obiectul indignării generale". Şi Marx adaugă : „Importanţa negativ-generală a nobilimii şi clerului francez a determinat importanţa general-pozitivă a *burgheziei*" (K. Marx, *Contribuţii la critica filozofiei hegeliene a dreptului*, în K. Marx, Fr. Engels, *Opere*, vol. I, Bucureşti, 1957, pp. 423—424). Or, în Germania, burghezia — limfatică, pasivă, „mic burgheză" — vădea absenţa însuşirilor de *leader*, iar nobilimea — ponderată, scăpătată — nu izbutea să arate îndeajuns concetăţenilor corupţia, aroganţa şi brutalitatea care s-o consacre ca „bestie neagră" a societăţii.

[11] Fenomen posibil, chiar în condiţiile mizeriei epocii, deoarece, ca şi Italia, Germania beneficia de privilegiul perpetuării relativ autonome — faţă de stările economico-sociale — a unei strălucite tradiţii intelectuale larg împărtăşite, moştenire a vremurilor de prosperitate — întemeietoare de numeroase şi reputate universităţi, biblioteci etc. — ale civilizaţiei germane, ce coincid cu evul mediu tîrziu şi zorii Renaşterii. Pe atunci, structura economiei şi societăţii germane era, în raport cu cadrul istoric dat, încă modernă şi dinamică.

[12] Fr. Schlegel, *Prosaische Jugendschriften*, Wien, 1882, vol. II, p. 236.

în care, în casa părintească, adolescentul înflăcărat — susținut de frații săi, Karl și Erasmus — apără Revoluția, polemizînd cu bătrînul Hardenberg, îi urmează epoca de conservatorism utopic a maturității[13], exprimată în exaltarea candidă a monarhiei, a evului mediu și a religiei.

Dată fiind însemnătatea capitală a acestor direcții de orientare — atît pentru opera în sine cît și pentru evaluarea ei —, ele se cer nu numai enunțate ci și analizate.

Astfel, ciclul de fragmente *Glauben und Liebe* inspirat de încoronarea, în 1797, a lui Friedrich Wilhelm al III-lea al Prusiei și a reginei Luise, definește concludent natura de fapt a sentimentelor sale monarhice. Scrierea e destul de ciudată. Publicată (sub semnătura *Novalis*, acum folosită prima oară) în „Jahrbücher der Preussischen Monarchie unter der Regierung von Friedrich Wilhelm III", periodic berlinez apologetic, ea contrazice cu finețe atît tipul de „literatură politică" cultivat de revistă[14] cît și, mai ales, ideologia oficială.

Elogiul perechii regale îi slujește lui Novalis ca pretext pentru cristalizarea unor meditații și fantezii privind un *stat poetic*, ideal, în care principele ar ființa ca mediator între entități antinomice (individ-colectivitate, uman-divin). Monarhul ar fi factor cu funcție etică absolută, iar monarhia simbol pentru o stare morală virtual accesibilă *oricui* „[...] Toți oamenii trebuie să devină în stare să urce pe tron. Iar mijlocul educativ pentru atingerea acestui scop îndepărtat este un rege. El se asimilează treptat cu masa supușilor săi. Fiecare se trage dintr-un străvechi neam de regi. Dar cît de puțini sînt aceia pe care îi preocupă urmele acestei (îndepărtate) obîrșii " (ed. Kluck, vol. II, *18*, p. 489).

Consecutiv, Novalis anulează deliberat contradicția *monarhie-republică*, substituind antinomiei și incompatibilității de substanță a termenilor un raport de interdependență, de ordinul conținut-formă. Monarhia ca *formă*, ar urma să învesmînteze o infrastructură republicană nelimitat democratică — așezată pe temelii afective —, însemnînd „participarea generală la toate nivelurile treburilor de stat (*am ganzen Staate*), contactul intim și armonia dintre toți membrii statului" (ed. Kluck, vol. II, *37*, p. 496). Proclamă : „Va veni un timp — și aceasta curînd — cînd toată lumea va fi convinsă că nu poate exista rege fără republică și nici republică fără rege și că ambele (noțiuni — n.n., V. N.) sînt indivizibile, ca sufletul și trupul [...]" (ed. Kluck, vol. II, *22*, p. 490)[15].

Politicos, textul face regelui recomandări în legătură cu disciplina sa morală, cu arta guvernării etc., situîndu-se prin aceasta în sfera literaturii „învățăturilor" destinate monarhilor (amintind de altfel, în ultimă expresie, mai mult de *Învățăturile lui Neagoe* decît de *Principele* lui Machiavel). Regelui i se cere să-și identifice convingerile cu cele ale intelectualilor săi (*28*, p. 492), să-și cultive neîncetat spiritul (*37*, p. 496), să fie reformatorul vremii sale (*37*, p. 496), să prefere frugalitatea luxului (29, p. 492), să nu mărească oștirea în paguba administrației (*37*, p. 495)

---

[13] Potrivit unor informații, Novalis și-ar fi păstrat totuși din vechile convingeri prorevoluționare și *după* instaurarea dictaturii iacobine (cf. ed. Kluck, vol. I, p. 21).

[14] Curent, „Jahrbücherul" publica ordonanțe ministeriale, vești de la curte, știri despre evenimente din viața familiei regale, poezii și compoziții în proză omagiale etc. (cf. ed. Kluck, vol. II, p. 475).

[15] Toate trimiterile ulterioare la fragmentele cu caracter politic au în vedere ed. Kluck.

etc. Autorul foloseşte la acest nivel uneori recomandarea directă prin propoziţii modale cu subiectul de referinţă *istoric* imprecis (*Un rege* [subl. ns., V. N.] — la fel ca şi un tată — nu trebuie să arate preferinţe" etc., cf. *37*, p. 495). Alteori, adesea, perifraza. Aceasta realizată fie prin construcţii optativ-condiţionale („ce bine ar fi dacă..."; cf. *36*, p. 495, *29*, p. 492 etc.), fie prin speculaţia apodictică, la indicativ, asupra viitoarelor acte ale suveranului — apreciate implicit ca *necesare* —, spre pildă: „[...] Există o etichetă naturală, frumoasă, şi una artificială, ce ţine de modă, urîtă. Restabilirea primei *va fi deci grija* (*subl. ns., V. N.*) nu lipsită de însemnătate a suveranului înţelept [...]" (*17*, p. 489) etc.

Novalis se aplică şi la critica — naivă — a statului prusac şi a curţii, în special a moralităţii acesteia, atît sub domnia — în curs — a lui Fr. Wilhelm al III-lea cît şi sub cea, recentă (1740—1786), a lui Friedrich al II-lea (*36*, p. 494; *32*, p. 494; *29*, p. 493). Reproşul este adesea direct. De pildă: „Nici un stat n-a fost în mai mare măsură administrat ca o fabrică decît Prusia de la moartea lui Friedrich Wilhelm I încoace. Oricît de necesară ar fi o atare administrare maşinistă pentru sănătatea fizică a unui stat, pentru întărirea şi rutinarea lui, acesta va sfîrşi totuşi în ruină — sub raportul a însăşi substanţei sale — dacă va fi tratat numai în acest mod". (*36*, p. 494).

În economia scrierii, un loc de seamă ocupă comentariile închinate reginei, socotită complement indispensabil şi moralmente activ al regelui. Imaginea ei se suprapune, în exprimări echivoc-enigmatice cu aceea a iubitei sale defuncte (Sophie von Kühn) şi a Fecioarei. Vălurile-i imaculate respiră parfumuri care-i aduc eterna afecţiune a supuşilor etc. E preoteasa unei lumi rîvnite:

"Das schöne Wesen — siehst — du, die Königin
Hebt Bann und Zauber; lange vergebens flog
Um jeden Thron ich, aber endlich
Winkte durch sie mir die alte Heimat".[16]

Der sterbende Genius[17]

[16] Frumoasa făptură — vezi, regina/ Alungă vrajă şi blestem, zadarnic şi-ndelung zburat-am/ În jurul fiecărui tron, ci în sfîrşit/ Patria-mi veche/ Prin ea din nou mă cheamă — *Geniul murind.*

[17] Deşi nici prin idei, nici prin angajare politică, nici prin relaţii personale, Novalis *nu* era legat de contrarevoluţia militantă, nu este deloc exclus ca, într-o oarecare măsură, la cristalizarea acestor reprezentări să fi contribuit — difuz — şi atmosfera politică, în speţă intensa propagandă antirevoluţionară întru glorificarea reginei Franţei. Regina fusese salutată ca supremă organizatoare a rezistenţei interne, ca simbol al ralierii forţelor ultrareacţionare şi, în special, a tinerimii aristocrate. Ulterior, soarta ei tristă impresionase străinătatea şi alimentase ura nobilimii ultragiate. Admirată, compătimită, Marie Antoinette, ca persoană fizică şi ca simbol social, devenise obiectul unei exaltări contagioase. Astfel, încă în prima fază a revoluţiei, Burke — citit de Novalis în traducerea lui Gentz — scria, exprimînd o reacţie generală de clasă: „Sînt 16 sau 17 ani de cînd am văzut-o la Versailles pe regina Franţei, pe atunci „dauphine", şi niciodată viziune atît de celestă nu a apărut pe aceea orbită ce părea abia a o atinge; am văzut-o cînd apărea la orizont — podoabă şi deliciu al sferei în care avea să trăiască — asemeni luceafărului dimineţii, strălucitoare de sănătate, de fericire etc." (p. 155). Altminteri, în treacăt fie zis, transfigurarea reginei şi a regelui i se pare lui Burke indispensabilă ordinii naturale (în pofida aparenţelor, *in contratimp* cu Novalis care subliniază tocmai *omenescul* sacerdoţiului regal); referindu-se la evenimentele lui 1789—1790, scîrbit şi veninos, Burke exclama: „În noua ordine, regele nu e *decît* un om ca oricare altul, regina o femeie, iar femeia un animal — şi nu de prima calitate" (p. 159) — cf. versiunea franceză (singura care ne-a stat la îndemînă) *Reflexions sur la revolution de France et sur les procédés de certaines sociétés à Londres relatifs à cet événement*, Paris (1790).

Stilistic, acest grupaj de fragmente e caracterizat de folosirea predilectă a optativului şi condiţionalului, a viitorului şi interogativului, rezultanta stereotipiei gramaticale fiind — cum am mai sugerat — caracterul de *deziderat generic* al textelor. Pe de altă parte, analiza lexicului pune în evidenţă ponderea impunătoare a termenilor din sfera fizicii, a ştiinţelor naturii, a filozofiei, a medicinii, termeni care, vizînd metafora, alcătuiesc sintagme stilisticeşte neobişnuite în contexte politice.

Or, specificitatea[18] lexicului, simbolistica polivalentă, abundenţa metaforică — într-un cuvînt, insistenţa pe *calitatea mesajului*[19] —, nu pot rămîne fără consecinţe. Aceste trăsături conferă evident fragmentelor o subtilă bivalenţă. Pe de o parte, în măsura în care depăşesc — prin forţa însăşi a acestor trăsături — sfera ideologicului şi a politicului *stricto sensu*, a „scrierii-obiective" în genere, ele sînt mici poeme lirice în proză. Pe de altă parte însă, fragmentele rămîn totuşi, în importantă măsură, ideologie „propriu-zisă"[20]. Ele tind efectiv să moralizeze, apelînd la sentiment şi raţiune, propun soluţii şi croiesc cu seriozitate utopice planuri de reorganizare statală. Urmarea acestei ambiguităţi *de esenţă* este o anume tensiune între obiect şi expresie, incident derutant pentru cel obişnuit cu congruenţa elementelor şi cu clişeul.

Nu este deloc surprinzător prin urmare că ciclul n-a fost înţeles în epocă. Mai mult, că a şocat pe contemporani ca obiect de scandal, că a părut subversiv[21].

Astfel, după lectura fragmentelor în „Jahrbücher", regele, consternat, remise textul aghiotantului său Köckeritz, cerînd imperios lămuriri şi ordonînd stabilirea identităţii autorului. Aghiotantul, la rîndu-i stupefiat, îl înmînă unui anume Niemeyer, consilier consistorial, scontînd, probabil, competenţa ideologică a acestuia. Indignat, consilierul declară că bănuieşte ascuns sub numele Novalis pe unul din cei doi Schlegel. Se procedă la investigaţii. Kabinetministrul conte Schulenburg primi misiunea de a obţine de la editorul Unger, care scotea „Jahrbücherul", numele autorului. Brav, editorul refuză însă să facă depoziţii, susţinînd că autorul ar fi trăind în Rusia.

Autorităţile aflară totuşi în cele din urmă că îndrăzneţul e unul din nepoţii ministrului Hardenberg, iar cenzura interzise publicarea *Aforismelor politice*, „ale aceluiaşi", în volumul următor al anuarului.

De fapt reacţia la *Glauben und Liebe* s-a produs nu numai în linie strict politică. Iată ce însemna în această privinţă, în 1798, în jurnalul

---

[18] Folosim termenul în accepţia etimonului.

[19] Reamintim că Jakobson, distingînd şase funcţii necesare şi simultane ale limbajului (referenţială, conativă, metalinguală, fatică, emotivă, poetică), deduce calitatea categorială a unui text după măsura în care una sau alta din funcţiile menţionate este preponderentă. După Jakobson, *funcţia poetică* rezidă în *centrarea pe mesaj ca atare*, obţinută cu mijloace lexicale şi gramaticale adecvate. Ca urmare, precumpănirea *funcţiei poetice* e cea care determină calitatea poematică a unui context dat — cf. R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*, în volumul *Style in Language*, New-York, 1960, pp. 359—361 (sau versiunea românească în *Probleme de stilistică*, Bucureşti, 1964, pp. 94—97).

[20] De altfel, în scrisorile către Fr. Schlegel, Novalis denumeşte aceste fragmente, „*Aufsätze*". Or sensul de dicţionar a lui *Aufsatz* este : temă, studiu, dezvoltare logică a unei premise date. Este, prin urmare, foarte probabil ca Novalis să fi intenţionat aici efectiv o literatură de idei.

[21] Ed. Kluck, vol. II, p. 479—480.

său intim, un anume Johann Friedrich Abegg, teolog, după ce asistase la Berlin la o şedinţă a Academiei : „[...] Şi despre regină s-a vorbit. Dr. Biester şi-a amintit de o poezie a lui J. M. Hamann şi a spus că tînărul pare să fie îndrăgostit de ea. Dar ceea ce Novalis — un nobil trăind pe aici — spune despre regină este, s-ar zice, pe jumătate dement ; chiar regele ar fi găsit acest lucru lipsit de gust şi imoral"[22].

Prietenii poetului par, în schimb, a fi intuit esenţialul. Bunăoară Just era de părere că dacă francezii ar fi pus mîna pe autorul lui *Glauben und Liebe* l-ar fi trimis neîndoielnic la eşafod. Pe de altă parte însă — adăuga el —, dacă regele ar vedea în Novalis un monarhist convins, s-ar înşela totuşi amarnic[23]. Afirmaţia e penetrantă. Ideologia poetului stă efectiv pe muche de cuţit.

Nu mai puţin contradictorii sînt *Aforismele politice* (datînd probabil din 1798). Problematica lor este dominată de opoziţia democraţie-monarhie, considerată ca problema fundamentală a epocii. Conotaţiile corespunzătoare celor doi termeni acuză o distribuţie caracteristică : *democraţia* — tinereţe înfloritoare, concurenţă liberă, luptă feroce pentru întîietate ; *monarhia* — maturitate, ordine, siguranţă, linişte, spirit de familie[24].

O schiţă de tipologie socială (*50*, p. 499) aşează „sultanii" (atît *la propriu* cît şi ca substitut metonimic — sugerînd desigur un „summum autokratiae" — pentru categoria *principe*) şi sclavii (la fel dar, evident, cu sens invers) în acelaşi despărţămînt, sub cuvînt că ultimii sînt „oameni slăbiţi, comprimaţi" („geschwächte comprimirte Menschen"), în timp ce primii sînt „sclavi incitaţi" („incitirte") prin excitaţii violente". Sclavii pot fi vindecaţi prin „eliberare precaută (N.B.) şi instruire", sultanii prin postire, asceză, claustrare şi terapii drastice (şocuri etc.).

Sclavii şi sultanii de-o parte, teroriştii şi curtenii de alta, constituie forme patologice generate de „o complexiune (fiziologică şi morală — n.n. *V. N.*) slabă". La polul opus, *regele* şi *cinicul* (filozoful) ilustrează „constituţia sănătoasă" (*51*, p. 500). Cu cît aceste două din urmă categorii îşi pot mai lesne inversa rolurile, cu atît cei ce le aparţin se apropie mai mult de „complexiunea perfectă". Aceasta apare prin acţiunea unui excitant incomparabil : „iubire absolută" (*53*, p. 500). În absenţa ei, atît *regele* cît şi *cinicul* apar doar ca simple „titulaturi goale de substanţă".

În acelaşi context se afirmă şi valoarea democraţiei reprezentative : „Excelenţa democraţiei reprezentative nu poate fi negată [...] Cei mai buni oameni ai naţiunii se completează reciproc. În această reuniune se aprinde *spiritul pur* al societăţii. Decretele ei sînt emanaţiile acestuia şi regentul ideal devine un fapt împlinit" (*66*, p. 502). Totuşi simpatia lui Novalis se îndreaptă către monarhie, forma de guvernare considerată de el „cea mai frumoasă" şi „cea mai poetică" (*67*, p. 503). Conceptele democraţie-monarhie sînt cînd opuse, cînd gîndite într-un sistem care le apropie (*68*, p. 503).

Aceleaşi idei revin, în parte, şi în *Die Christenheit oder Europa* (1799), în care exegeza a identificat diverse şi profunde înrîuriri. Imaginea do-

---

[22] Ed. Kluck, vol. II, p. 479.
[23] Ed. Kluck, vol. II, p. 480.
[24] Cf. şi *Blüthenstaub*, ed. Kluck., vol. II, *122*, pp. 466—468.

minantă este aceea a armoniei sociale viitoare, procesul înaintării către aceasta întemeindu-se pe următoarea mecanică: orice fenomen istoric dezvoltă în sine germenii contrariului său, orice fenomen are o durată limitată, determinînd propria sa negare, ceea ce instituie o succesiune progresivă, în lanț, de acțiuni-reacțiuni ai cărei termeni se repetă, în forme mereu superioare („[...] avem de-a face cu timpi și perioade, și nu le este oare lor proprie o oscilație, o alternanță de mișcări contrarii? Și nu se caracterizează ele printr-o durată limitată, creșterea și scăderea fiind proprii însăși naturii lor? Și nu avem oare certitudinea că ele vor reînvia și vor reîntineri în forme noi, mai puternice? Evoluțiile progresive, în dezvoltare continuă, sînt substanța însăși a istoriei" — ed. Rec., p. 287)[25]. Ilustrativ, Novalis schițează descrierea cîtorva faze ale istoriei europene.

Astfel evului mediu timpuriu, în care creștinismul asigura unitatea spirituală a continentului, iar biserica — crede Novalis — exercita o acțiune morală absolută asupra comunității, îi urmează o fază de destrămare. Prăpastia ivită între cler și mireni, între religie și știință, precum și abuzurile bisericii, provoacă Reforma. Aceasta, deși înlătură numeroase dogme false, deschide era anarhiei și a războaielor religioase. Contrareforma instituie ordinul iezuiților, a căror propagandă întărește biserica romană. În schimb, spiritul protestant evoluează — observă Novalis — în *contrariul* și totodată *omologul* său: filozofia raționalistă modernă și iluminismul ca întruchipări ale ateismului. Este epoca în care proasta organizare a statelor, din pricina — zice Novalis — a absenței unei îndrumări spirituale înțelepte, determină tulburări politice și revoluții („furchtbare Phänomene"). Cîndva însă — anunță el cu însuflețire — forțele azi în luptă, *noul* și *vechiul*, reprezentate de revoluție și *statu quo*, republică și monarhie, își vor da mîna, deoarece „ambele părți au mari și indispensabile drepturi". Mînate de spiritul lumii și al umanității, ele trebuie să și le revendice. Cele două părți sînt — pretinde poetul — forțe indestructibile ale sufletului uman. Aici, evlavia pentru lumea celor vechi („Altertum"), atașamentul față de legea istorică, dragostea pentru monumentele strămoșești, pentru bătrîna și glorioasa *familie statală* („Staatsfamilie"), bucuria obedienței. Dincolo, sentimentul încîntător al libertății, plăcerea față de ceea ce e nou și tînăr, relații lipsite de constrîngere între toți membrii egali ai statului („Staatsgenossen"), mîndria universalității umane, bucuria dreptului individual și a proprietății totale („Eigentum des Ganzen"), „vigurosul sentiment burghez" (ed. Rec., p. 303).

La urma urmei mediator între forțele opuse nu ar putea fi totuși, după Novalis, decît un terț de esență spirituală. În speță, creștinismul regenerat sub forma *bisericii oicumenice* (concept ce nu este însă explicitat) care ar urma să reînnoiască pașnic viața politică a statelor. Eseul se încheie cu viziunea apoteotică a armoniei universale[26]: „Va curge sînge

---

[25] Constatarea îl determină să îndemne omenirea la meditație asupra lecției istoriei: „Priviți istoria, căutați în continuitatea ei instructivă etapele asemănătoare în timp și învățați să folosiți bagheta magică a analogiei" — ed. Rec., p. 297.

[26] Reprezentarea este curentă la Novalis, atît sub forma evocării pierdutei „vîrste de aur" — cf. *Die Lehrlinge zu Sais*, ed. Kluck, vol. I, p. 86—95, 99, 104 etc. — , cît și sub formă de tablou profetic — cf. *Glauben und Liebe*, basmul lui Klingsohr în *Heinrich von Ofterdingen*, poeziile *An Tieck*, *Es färbte sich die Wiese grün*. Vezi, de asemenea, *Blüthenstaub*, ed. Kluck, vol. II, *122*, p. 468 etc.

peste Europa pînă cînd naţiunile vor înţelege îngrozitoarea lor nebunie care le mînă în vîrtej (pînă cînd), mişcate de muzica sfîntă, îmblînzite, vor păşi în multicolor amestec spre vechile altare, unde vor asculta cuvîntul păcii şi vor celebra, cu lacrimi fierbinţi, pe cîmpurile de luptă fumegînde, ospăţul iubirii ca sărbătoare a păcii" (ed. Rec., p. 303).

Remarcabilă, în linie principială, este *ideea de toleranţă*, din finalul eseului, decurgînd din considerarea dialectică a obiectului (prin specularea în sens moral a *sintezei* implicate de *negarea negaţiei* pe care o invocă, — evident — *fără a o numi*). Imperativul toleranţei e dedus din necesitatea anulării contrariilor prin contopire afectuoasă într-un singur tot (renaşterea Europei într-un „stat al statelor", patronat de biserica universală, care armonizează forţele politice opuse etc.) [27]. Principiul toleranţei se răsfrînge şi în filozofia practică a poetului, în respectul său real pentru orice formă de manifestare umană: „Să fim cel puţin politic şi religios toleranţi, să consimţim că o altă fiinţă raţională poate gîndi altfel decît noi. Această toleranţă, după cît mi se pare, conduce treptat la convingerea sublimă a relativităţii oricărei forme pozitive şi a independenţei reale a spiritului matur de orice *formă individuală*, care îi e doar un simplu instrument necesar" [28].

Alături de observaţii generale juste (decăderea bisericii catolice ca una din cauzele Reformei; înrudirile istorice formale, de ordinul atitudinii, între protestantism şi iluminism, precum şi înclinarea ambelor mişcări către cerebralitate, în dauna poeziei; revoluţia ca efect direct al relei guvernări etc.), eseul conţine şi naivităţi, generalizări gratuite, derivînd dintr-o optică simplificantă şi, desigur, din lacune în informaţie (imaginea idealizantă a evului mediu timpuriu, presupusa subordonare liber consimţită — în acelaşi ev mediu — a puterii seculare celei religioase, protestantismul care ar fi spart matca religioasă unică (? !) a creştinismului european etc.).

În ultimă instanţă originalitatea inventarului *propoziţional* al gîndirii politice a lui Novalis este relativ minoră. Invederat, Novalis nu este — în genere — un *iniţiator* în domeniul ideilor (de altfel nu trebuie uitat că o cîtime apreciabilă a *fragmentelor* — document fundamental al filozofiei sale — sînt însemnări de lectură).

Cercetarea a pus fără multă trudă în evidenţă prezenţa la el a unui număr relativ mare de influenţe formative în tendinţele şi substanţa gîndirii.

Astfel, *întreaga orientare* a ideologiei sale se resimte esenţial de pe urma atmosferei sentimentale de extracţie pietistă [29] din casa părintească. Religiozitatea, lirismul, conştiinţa adîncă a vieţii de familie răsfrîntă în

---

[27] Ultima idee, şi în *Glauben und Liebe*: cf. ed. Kluck, vol. II, p. 490.

[28] *Politische Aphorismen*, ed. Kluck, vol. II, *68*, p. 503. O altă implicaţie — hiperdezvoltată prin marea disponibilitate temperamentală a autorului — a ideii de toleranţă pare să fie, în cazul lui Novalis, năzuinţa către experimentarea continuă de noi forme de cunoaştere. *Heinrich von Ofterdingen* rezumă în moduri poetice aceeaşi aspiraţie !

[29] Vast curent apărut în secolul al XVII-lea în sînul protestantismului german, răspîndit apoi şi în restul Europei centrale şi de nord, *pietismul* preconiza, fără a se segrega de biserica oficială, revenirea la spiritul purităţii primitive a Reformei. Susţinea criteriul subiectiv şi sentimental al adevărului, reducînd experienţa religioasă la planul psihologic (reluînd astfel, în opoziţie cu formalismul teologic şi cu scolastica protestantă oficială, vechi teze ale misticismului tradi-

viziunea de simplitate și calm a statului medieval [30] își au aici principalul izvor.

Apoi, ideea — fundamentală — a *mediațiunii* (monarhul mediator, regina — mesageră a unor tărîmuri transmundane, biserica universală factor de mediere între forțele progresului și cele conservatoare etc.), idee prezentă în întreaga-i operă, trebuie pusă în legătură atît cu lecturi fervente din Jakob Böhme — în scrierile căruia Fecioara Maria, numită și Sophia (N.B.), este asimilată înțelepciunii divine, călăuză a sufletelor către Paradis [31] —, cît și cu propria-i experiență sufletească : sub imperiul durerii, Novalis își învestește iubita defunctă cu prerogativele sacrale ale unui *mediator* între sine și universul metafizic [32]. În plus, conceptul de „mediațiune", în acest fel înțeles, este, de fapt — în principiu — aproape loc comun în epocă [33].

La o analiză atentă, idealul politic al lui Novalis atestă, atît ca obiective cît și ca mijloace, elemente de esență iluminist-rațională. Un Christian Wolff bunăoară — pentru a ne limita la Germania —, discipol al lui Leibnitz, teoretician al patriarhalismului, susținea în ale sale *Vernünftige Gedanken von dem gesellschaftlichen Leben der Menschen* (1723) că *toate* ființele raționale trebuie să participe la conducerea politică și că poporul își înstrăinează în mod necesar drepturile directe în favoarea prințului, care se angajează să promoveze cu devotament interesele comune. Monarhia patriarhală a fost apoi, de asemenea, visul lui Wieland și al altora. Iar în ce privește *căile* progresului, Leibnitz, de pildă, preconiza ca „pîrghii" infuzarea culturii în popor, ameliorarea mentalității morale a acestuia etc.

Pe urmă este foarte posibil ca optimismul filozofic al lui Novalis, credința în perfectibilitatea umană, în putința reîntoarcerii „vîrstei de aur", și în *iubire* ca principiu cosmic, să-și aibă sorgintea măcar parțial în lecturile asidue din Frans Hemsterhuis (1721 — 1790), eseist olandez care publica în franțuzește (*Alexis ou l'âge d'or* etc.) [34]. După cum, foarte probabil, atît „statul statelor" glorificat în *Christenheit*, cît și ideea con-

---

țional german). Pietismul accentua introspecția, individualismul, primatul afectului și intuiției asupra rațiunii, a practicului asupra teoreticului. A influențat în mod sensibil — deși lipsit de un corpus doctrinar sistematizat — momentul preromantic și romantic german, pe scriitorii „Sturm und Drang-ului", pe Jakobi și pe tînărul Goethe, pe Schleimacher, Schelling etc.

[30] Statul utopic, în interiorul căruia relațiile sociale sînt similare celor din evul mediu timpuriu. Cf. *Glauben und Liebe* și *Politische Aphorismen*, ed. Kluck, vol. II, *27*, p. 491 ; *29*, p. 492 ; *37*, p. 495 ; *60*, *61*, p. 50, unde se procedează consecvent la paralelele : monarhie//viață de familie ordonată, monarh / tată de familie, curte regală / gospodărie etc.

[31] Cf. Fr. von Baader, *Schriften*, Leipzig, 1921, p. 255.

[32] Cf. *Hymne an die Nacht*, I, sau însemnări din *Jurnal* ca aceasta : (1797 — toamna) „Pentru Söphchen am sentimentul pe care ți-l dă religia (*für Söphchen habe ich Religion*), nu iubire. Iubirea absolută, independentă de inimă, iubirea clădită pe credință, este religie." (ed. Was., vol. IV, p. 352). În același sens vezi și scrisoarea către Fr. Schlegel din 13 aprilie 1797 (ed. Was., vol. IV, pp. 315—316).

[33] În *Reden über die Religion* (1799) Schleimacher proclama toleranța universală prin acceptarea unui număr infinit de mediatori între individ și divinitate (aceeași reprezentare la Novalis în *Blüthenstaub*, ed. Kluck, vol. II, *73*, pp. 440—444), iar eroul romanului *Lucinde* (1799) al lui Fr. Schlegel își declara iubita „mediatoare între eul său ciopîrțit și umanitatea indivizibilă" (*Kritische Fr. Schlegel Ausgabe*, hg. von H. Eichner, München, 1962, vol. V, p. 71). Vezi, de asemenea, romanul *Hyperion* (1797—1799) și drama *Empedokles* (1799) ale lui Hölderlin etc.

[34] Ed. Kluck, vol. I, p. 75.

cilierii binevoitoare a monarhiei cu republica se trag din tratatul politic *Zum ewigen Frieden* al lui Kant (1795). Kant — ca şi, mai înainte vreme, printre mulţi alţii, Leibnitz, abatele de St. Pierre, Ernst von Hesse Rheinfels etc. — preconiza în acel text o „republică universală". Totodată, clasificînd statele după „forma de dominaţie" şi, respectiv, „modul de guvernămînt", el socotea posibilă o monarhie (conducerea asumată de o singură persoană) *republicană* (puterea executivă separată de puterea legiuitoare); ceea ce încetează de a mai părea paradoxal dacă — modulînd conceptele în sens kantian — admitem că autorul se întemeia pe experienţa, fie şi foarte limitată pe atunci, a monarhiei constituţionale. În speţă, să zicem, a celei britanice. Senzaţia de utopie — contrastînd cu realismul relativ al aserţiunilor kantiene — pe care o lasă lectura aceloraşi teze la Novalis, nu ar deriva, prin urmare, atît din conţinut — şi, am adăuga, nici din caracterul aforistic al expresiei ori din absenţa argumentării —, cît din tendinţa de a explica unilateral fenomenul politic prin cauze morale: „republicanismul", libertatea etc. se pot institui prin generozitatea şi cuminţenia monarhului, prin toleranţa şi omenia guvernării etc.

De fapt însă, insistenţa optimistă şi emoţionată pe etic ne poate duce din nou — sub raportul sursei — la Kant. Cu o rezervă: rigorismul kantian — ce postula: „esenţa statului rezidă în natura morală a fiinţei umane" — este filtrat aici prin sensibilitatea de tip Schiller. Pentru Schiller — „maestrul perfect al umanităţii pure" — Novalis nutrise în anii studiilor un cult entuziast [35]. Fusese tulburat în special de studiile de filozofie şi estetică publicate de acesta [36], iar la Jena îi urmărise, pare-se, în iarna 1790 — 1791 cursul de istorie europeană. Îndeosebi prelegerile despre cruciate i-ar fi trezit — se afirmă — interesul pentru evul mediu [37]. (Faptul, în măsura în care se verifică, rămîne desigur important în ordinea istoriei literare. În ultimă analiză însă, sentimentul fundamental al nostalgiei trecutului, trăit de Novalis ca autentică experienţă de viaţă, exclude simpla filiaţie).

Nici conceptul metafizic al regalităţii esenţiale a fiinţei umane nu este cu totul străin de climatul filozofic al epocii. În speţă, de filozofia luminilor. Citim, bunăoară, în atît de radicalul Mably: „Chiar şi în oamenii cei mai urgisiţi de soartă îmi pare că văd nişte principi detronaţi, ţinuţi acum în lanţuri etc." [38].

În ansamblu — se cuvine subliniat — substanţa gîndirii lui Novalis se opune însă ideologiei luminilor. Aceasta în ciuda faptului că opoziţia iluminism-romantism se cere, cel puţin la nivelul gîndirii politice, nuanţată. Pe de o parte fiindcă, precum sugeram, Novalis, Friedrich Schlegel şi alţii au preluat şi amalgamat în propria lor filozofie idei iluministe.

---

[35] Cf. scrisoarea către Schiller, din 22 septembrie 1791, şi cea către Reinhold, din 5 octombrie 1791 (ed. Was., vol. IV, p. 46—49 şi 51—56). Vezi, de asemenea, a sa *Apologie vom Friederich Schiller*, 1790.

[36] De pildă, idealul „frumuseţii morale", teoretizat de Schiller în *Philosophische Briefe*, este adoptat cu pasiune (cf. scrisoarea către Schiller, din 7 octombrie 1791 — ed. Was., p. 60—64) şi transfigurat poetic, în special în *Heinrich von Ofterdingen*.

[37] Ed. Kluck, vol. I, p. 5.

[38] *Des Droits et des devoirs du citoyen*, în *Collection complète des Oeuvres de l'abbé de Mably*, tome XI, Paris, an III de la République [1794—1795], p. 356.

Pe de altă parte, fiindcă scrieri tîrzii ale lui Lessing, Kant, Schiller conțin la rîndu-le vădite *anticipații romantice* [39].

Totuși opoziția se manifestă adesea flagrant. Pentru iluminiști, statul — de pildă — era rezultatul unei constrîngeri juridice, era o „mașină" inventată de oameni în scopuri practice, limitate. Statul lui Novalis, în forma exemplară a viitorului, stăruitor invocată ca model, este în schimb o colectivitate vie, dinamică, bazată pe relații afective interumane și — fapt esențial — materializînd iconic esențe superioare. El nu mai este un concept, ci o „idee". Nu mai este obiectul unei reflecții sceptice (statul = rău necesar) decurgînd din considerarea lucrurilor sub incidență istorică, ci obiect investit cu valori absolute (statul încarnează la nivel social principii universale, precum iubire, concordie, aspirație către ideal) al unei gîndiri optimiste orientate către general.

S-a mai vorbit — cercetîndu-se izvoarele — și despre influența lui Wackenroder, a lui Tieck [40] și, cert exagerîndu-se, de aceea a lui Burke.

Elogiul reginei (vezi și nota 27), apologia cavalerismului ca instituție și mentalitate, în *Reflections on the Revolution* sînt incontestabil în consonanță cu omagierea reginei Luise și cu imaginea armoniei și purității morale a evului mediu creștin prin care debutează *Christenheit*. După cum supraevaluarea tradiției — pînă la extirparea a însăși ideii de progres, la Burke — se regăsește și la Novalis, dar în forme incomparabil mai apropiate de rațional, implicînd recunoașterea și lauda „inovației" (deși — e drept — într-o manieră ce *eludează* dialectica *reală* a progresului). Cu toate acestea, esențială ni se pare nu posibila influență în sine ci faptul că, fie și în cazul optim, preluarea a avut în vedere doar teze *disparate* — în bună parte reinterpretate —, nu *sistemul* și *nu spiritul* demonstrației lui Burke. Conservatorismului brutal și reacționarismului agresiv al englezului (cu superb dispreț Burke neagă dreptul popoarelor de a-și alege conducătorii și de a-i înlocui pe cei nedemni, consideră cu dezgust clasele laborioase — „sărace și sordide" —, urăște principiul egalității politice, iar ideea revoluției împlinite îl exasperează — „libertatea *lor* e tiranie, știința *lor* ignoranță prezumțioasă, umanitatea *lor* brutalitate sălbatecă" etc. — *ed. cit.*, p. 164), i se opune vădit spiritul receptiv și generos al lui Novalis. Novalis a *conceput* și a *salutat* progresul social.

Numărul ideilor străine incorporate gîndirii sale e considerabil. Faptul nu îl stînjenește însă. Dimpotrivă. Și acesta e, în fond, unul din punctele nodale ale înțelegerii valorii și locului operei sale în literatura și filozofia germană: „Orice adevăr este străvechi. Farmecul noutății stă doar *în variațiile expresiei*. Cu cît apariția (ideii — n.n. *V.N.*) contrastează mai puternic, cu atît *bucuria recunoașterii* este mai mare" (*Glauben und Liebe*, ed. Kluck, *3*, p. 485).

*

La capătul acestei scurte expuneri putem încerca — unde va fi necesar completînd informația — să schițăm tabloul aspectelor fundamentale pe care le îmbracă *filozofia istoriei* la Novalis.

[39] Cf. R. Faber, *op. cit.*, p. 73.

[40] De fapt, în ce ne privește, înclinăm să credem că apropierile și coincidențele de vederi, de pildă în prețuirea orînduirii feudale și în genere a trecutului (cf. Wackenroder și Tieck, *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, ed. J. Minor, Berlin f.a. p. 6), sînt rezultatul nu atît al unor înrîuriri unilaterale, cît expresia climatului general al epocii. La Hölderlin bunăoară, visul de libertate și armonie era întruchipat de Grecia veche, strălucitoare și augustă.

Din capul locului este limpede că de un sistem explicit la Novalis nu poate fi vorba. Sintetizarea unei *structuri* filozofice sistematice din propoziţii aruncate de-a valma în scrieri diverse, va fi integral sarcina cititorului, recte a criticului.

O teză-cadru, cap de *serie ideologică*, este *necesitatea reformării societăţii* contemporane (în speţă a celei *germane*, pentru că, deşi apelează permanent la *Umanitate*, Novalis are în vedere numai, sau aproape numai, realitatea germană). Aceasta e ideea nucleară a „sistemului". Progresul, necesar, urmează a fi înfăptuit mai puţin prin emanciparea — de altfel „precaută" — a oprimaţilor, şi mai mult prin activizarea forţelor morale — dominate de iubire — şi a celor spirituale — dominate de *credinţă* şi înţelepciune — ale societăţii, operă a monarhului filozof şi a bisericii libere de schismă. Preeminenţă are biserica, căreia i se încredinţează iniţiativa şi săvîrşirea efectivă a sintezei politice monarhie-republică. Statul radios al viitorului va fi — după Novalis — o monarhie cu atributele *poetice* ale structurii medievale. Va fi deci o „mare familie". Caracterele feudale vor fi complinite de largi libertăţi şi drepturi civice : *întreaga* naţiune va participa la exercitarea puterii politice, iar criteriul promovării sociale, factorul echilibrului şi organizării societăţii, va fi *virtutea*. Fiecare va trebui să tindă către dobîndirea prin educare a însuşirilor care să-l facă apt a deveni rege. Iar regele şi regina vor întruchipa esenţa ultimă a înţelegerii, inteligenţei, dreptăţii şi — mai cu seamă — a iubirii, identificîndu-se cu interesele întregii naţiuni. Calea şi totodată ţelul transformărilor este *unitatea*.

Importanţa pe care acest ultim concept o are în gîndirea poetului este mult prea mare pentru a nu zăbovi un moment asupră-i. Fiindcă *unitatea* (religioasă — prin biserica unică —, morală — afecţiunea numitor comun —, socială — „stările" dizolvate în cîmpul uniform al afecţiunii —, de organizare statală — fuziunea diverselor tipuri de stat—, politică — prin confederaţia continentală, presupunînd vădit unitatea germană şi instituind pacea perpetuă —) reprezintă nu numai o piesă a „sistemului". Ea este însuşi *motivul conducător* al gîndirii sale politice.

Prin aceasta Novalis se raliază, de fapt, din nou, conştiinţei epocii. *Unitatea*, dedusă sau intuită ca problemă a problemelor naţiunii, obseda încă de la Reformă spiritul public german. La finele bîntuit de crize al secolului al XVIII-lea, ideea unităţii capătă însă o actualitate fără precedent. Întreaga generaţie romantică o va cultiva, literar ori filozofic, cu gravitate.

Faptul avea deci o bază de existenţă şi o semnificaţie largă. În plan istoric, neîndoielnic, calea cea mai scurtă către rezolvarea marilor probleme şi în primul rînd a *unităţii*, ar fi fost, teoretic vorbind, *revoluţia*. Dar, am arătat, pe atunci revoluţia germană era în mod obiectiv imposibilă.

Nici Novalis, nici „sistemul" său nu au rămas străini de consecinţele acestei împrejurări decisive.

Astfel, raporturile lui ideologice — ca gînditor matur — cu Revoluţia franceză, chiar în faza detaşării afective de aceasta, sînt contradictorii.

Pe de o parte, în anume împrejurări determinate, revoluţia i se impune ca un act salubru, necesar, inevitabil. Bunăoară în cazul divor-

țului acut dintre conducere și înțelepciune : Ludovic al XVI-lea, pentru a fi ignorat luminile intelectualilor săi, „fusese detronat cu mult înainte de Revoluție" (*Glauben und Liebe*, ed. Kluck, vol. II, *28*, p. 492), revoluția fiind chemată doar să sancționeze implacabil un act consumat. De izbucnirea revoluției, „l'ancien régime" este în întregime răspunzător prin enormitățile alcătuirii lui social-politice : „Nici un argument nu este mai defavorabil vechiului regim decît acela care poate fi dedus din dezvoltarea disproporționată a componentelor unui stat, disproporție care iese la iveală cu prilejul unei revoluții. Administrația sa (a vechiului regim — n.n., *V.N.*) trebuie să fi fost deosebit de defectuoasă din moment ce numeroase părți s-au viciat și pretutindeni s-a înrădăcinat o atît de stăruitoare slăbiciune" (*Politische Aphorismen*, ed. Kluck, vol. II, *48*, p. 499). În alt loc, revoluția i se înfățișează ca un fenomen izvorînd din însăși legile firii ; replicînd celor ce vedeau în revoluție un morb, afirmă : „Această așa-zisă boală, nu este altceva decît criza pubertății incipiente" (*Blüthenstaub*, ed. Kluck, vol. II, *105*, p. 459).

Pe de altă parte însă, actul revoluționar îi apare totuși ca o uriașă irosire de energie. Scrie : „Revoluțiile depun mărturie mai degrabă împotriva adevăratei energii a unei națiuni". Și „există o energie izvorînd din morbiditate și slăbiciune — care acționează mai violent decît cea adevărată — și care, din păcate, sfîrșește într-o slăbiciune și mai adîncă" (*Politische Aphorismen*, ed. Kluck, vol. II, *46*, p. 499). Programul Revoluției îl lasă sceptic. Adepților ei le declară amar : „Căutați sîmburele distrugerii în vechea orînduire, în vechiul spirit, și credeți că vă veți pricepe să faceți o orînduire mai bună și să aduceți un spirit mai bun?" (*Christenheit*, ed. Rec., p. 297). Ambiția Revoluției de a „modela istoria și omenirea" după un nou tipar i se pare exorbitantă (*idem*), temeiul esențial al neîncrederii sale decurgînd din convingerea că „orice schimbare de acest fel și în aceste condiții nu este decît o nouă eroare", deoarece „binele nu poate veni din afară" (*Politische Aphorismen*, ed. Kluck, vol. II, *57*, p. 500), el nu are a izvorî de altunde decît din *lăuntrul* conștiinței perfectibile. Polemica cu Revoluția este calmă, senin meditativă. Rareori intervin accente de impacientă, precum în acest pasaj în care, îmbrățișînd o prejudecată comună (revoluția—„modă"), Novalis apostrofează : „Aceia care în zilele noastre [...] nu recunosc republica decît în forma ei reprezentativă și afirmă categoric că republică nu e decît acolo unde sînt [...] adunări elective, *Directoriu*, consilii, municipalități și arbori ai libertății, aceia sînt niște bieți filistini, săraci cu duhul și cu sufletul, bucheri, ce-și ascund firea searbădă și goliciunea interioară în spatele stindardului pestriț al modei" (*Glauben und Liebe*, ed. Kluck, vol. II, *23*, p. 490—491.

Nimic din toate acestea nu e lipsit, în ultimă instanță, de resortul său analizabil. Dar mai este oare cazul să racordăm fiecare din atitudinile constatate la aspectele corespunzătoare ale mentalității de epocă (oroarea de violență, tradiționalism etc.)? Mai este oare nevoie să amintim că „actele șocante" ale Revoluției burgheze au zguduit societatea germană? Și mai este necesar să analizăm cauzele pentru care Novalis reclamă *compromisul* ca universală soluție de principiu? Pentru că, în definitiv, *regele-mediator* precum și toate celelalte instituții analoge nu sînt, la Novalis, decît instrumentele și locul geometric al compromisului. Unică

soluție concretă posibilă, pe atunci, în Germania, compromisul devine la Novalis și *soluția teoretică* prin excelență. Apărînd în acest context și ca ipostază a *unității*.

Rămîn de lămurit cîteva aspecte particulare, dar esențiale, ale orientării de ansamblu a meditației politice la Novalis.

În primul rînd, reacția sentimentală, filială, a lui Novalis la ideea monarhică.

Este important de reținut că viziunea patriarhalizantă a statului și a regelui nu este *arbitrară* și nu e rodul unei imaginații operînd în sens retrograd. Ea reflectează subiectiv un *datum* concret istoric : în condițiile *echilibrului de slăbiciune* dintre clasele germane, „monarhia absolută a apărut aici (în Germania — n.n. *V.N.*,) în forma ei cea mai schilodită, *semi-patriarhală*" astfel încît „statul s-a constituit într-o putere aparent de sine stătătoare". Această situație obiectivă nu numai că a determinat la nivel civic, „o lealitate pe care nu o mai întîlnești nicăieri în altă parte" față de suveranul legitim, dar și „explică [...] *toate iluziile curente în Germania cu privire la stat*" [41] (*subl. n., V.N.*). Nu este deci de mirare că examinînd dilema *republică-monarhie* Novalis se declară pentru ultima, în condițiile în care forma monarhică, a cărei valoare *estetică* și *morală* i se pare de neînlocuit, va fi conjugată cu o organizare democratică („republicană", zice el). În formele istorice date, atît republica burgheză — căreia îi intuiește insuficiențele și ipocrizia —, cît și monarhia ca atare îi par însă inadmisibile. De aceea regenerarea monarhiei o întrevede prin adoptarea unor principii de legislație burgheze și prin recuperarea — pe plan superior — a performanței morale presupuse a evului mediu.

Or opțiunea pentru evul mediu nu este — nici ea — un capriciu aberant. Chestiunea are două aspecte distincte. În ceea ce privește realitatea istorică contemporană, laturile arhaizante ale vieții politice germane, adică tocmai cele care se pretau la o tratare înduioșat sentimentală, trimiteau efectiv la evul mediu. În ce îl privește pe poet, în evul mediu el căuta *valori* și, în parte, ficțiuni justificative. Căuta, de pildă, *organizarea socială* întemeiată pe legături feudale *dintre om și om*, implicînd realmente — în principiu — anume raporturi afective bilaterale și observarea *reciprocă* a unor norme etice : loialitate, altruism, abnegație. Căuta, de asemenea, *spiritul cavaleresc*, respectul, cu aer ritual, pentru femeie, conștiința înaltă a onoarei, obligația de a ajutora pe cel slab. Apoi *credința*. Căci efectiv, așa cum sublinia și Engels, „credința puternică a evului mediu a insuflat acelei epoci în întregul ei o mare energie". Și chiar dacă „această energie nu venea din afară, ci sălășluia în însăși natura umană", credința ca atare a operat ca puternic impuls creator, cu acțiune radială, „universală" [42]. În rest însă, în afara acestor elemente ordonatoare (plus organizarea monarhică etc.), medievalitățile lui Novalis nu sînt decît pură convenție. Ca modalitate de repudiere a actualității, evul mediu — obiect generic al năzuinței romantice — este în esență un *timp simbolic* : atît în „politica", cît și în poetica lui Novalis, prezența lui ca zonă cronologică ideală, populată de o umanitate supe-

---

[41] K. Marx, Fr. Engels, *Ideologia germană*, în *Opere*, vol. III, București, 1958, p. 190.

[42] Fr. Engels, *Situația Angliei*, în K. Marx, Fr. Engels, *Opere*, vol. I, București, 1957, p. 591.

rioară etc., este, cu rezervele arătate, lipsită de istoricitate, radical inconsistentă. Ne-o putem imagina, comod, proiectată în viitor. Ceea ce ar corespunde de fapt și rolului ei funcțional. Într-adevăr. Cînd poetul va evoca *viitorul* (vezi finalul din *Christenheit*) vom avea în fața ochilor, practic, *aceeași* schemă, *aceeași* armonie, *același* calm patriarhal.

Gîndirea lui Novalis este net fideistă. Climatul social și familial care a făcut posibilă și a determinat această situație, l-am sugerat. Fără îndoială că în același sens l-a predispus și structura-i sufletească singulară. După cum, separat, un rol de seamă a jucat aici, nu încape vorbă, și profunda *implicare religioasă* a întregii filozofii germane a vremii, fenomen ale cărui cauze și premise sînt mult prea numeroase și mult prea complexe pentru ca analiza lor să-și găsească locul aici. Reamintim doar că de Feuerbach, și de *revirimentul ateist* în filozofia germană, ne despart încă aproape cincizeci de ani.

Ar mai rămîne, printre altele, de clarificat un detaliu ce ar putea stîrni nedumeriri. Întru împlinirea de viitor a visurilor sale politice, Novalis, deși saxon, se arată preocupat nu de împărat, nici de propriul principe, ci de casa regală prusiană. De ce? Evident, pe de-o parte, pentru că aceasta — spre deosebire de Habsburgi — reprezenta într-un fel *condiția-tip* a monarhiei germane, de talie unanim mică și mijlocie. În plus, împăratul de la Viena era — în ce îl privea — greu asimilabil unui „tată de familie" și, era, totodată, foarte puțin *suveran german*. Cel puțin nemijlocit [43].

Pe de altă parte, în ultimul secol și jumătate, începînd cu izbînzile lui Fiedrich Wilhelm, Marele Elector, și sfîrșind cu triumful politicii fără scrupule a lui Friedrich al II-lea, Prusia se impusese treptat ca a doua forță politică și militară, după cea a împăratului, în Imperiu. Cu alte cuvinte, Prusia *depășea* totuși, ca putere, condiția medie a micii monarhii germane, iar perspectivele ei păreau tuturor mari. Teoretic vorbind, de Prusia, ca regat puternic, se puteau așadar lega în mod firesc nădejdi politice privind atît „unitatea" viitoare, cît și reorganizarea internă voluntară, după „principiul iubirii și al devotamentului mutual", sub oblăduirea „unui monarh virtuos și spiritualizat" etc.

★

Reconstituită din bucăți și agregată în sistem, filozofia politică a lui Novalis își dezvăluie o certă logică internă și indiscutabile determinări istorice.

Conceptele fundamentale îi sînt *reforma* organismului social și a statului și *unitatea realizată* — la toate nivelele societății — ca țel concret imediat. Programatic, reforma ar urma să înfăptuiască traducerea în act a principiului *participării* tuturor membrilor societății la elaborarea politicii, condiția fiind desăvîrșirea morală — realizată — a fiecărui cetă-

---

[43] Habsburgii, *direct* — și în condiții substanțial *deosebite* : cu fast aulic fără egal, situîndu-se la o distanță incomparabil mai mare de propriul popor, ducînd o politică cvasimondială cu importante implicații orientale, străine majorității germanilor etc. — , dominau ca teritoriu propriu-zis german numai domeniile ereditare ale Casei de Austria ; restul supușilor, proporțional mai numeroși, erau slavi, unguri, români etc.

țean, temelie a egalității și a respectului, egal distribuit, al entității aproapelui. Teoria lui Novalis își propune explicit „să transforme lumea".

Iar dacă această construcție-program se dovedește în ultimă instanță a fi *un basm politic*, este nu pentru că propozițiile pe care le stipulează ar fi în sine neapărat absurde, ci pentru că mijloacele propuse în vederea proiectării lor într-o realitate virtuală sînt radical inadecvate.

Novalis ignoră datele elementare ale tabloului politic aievea, ignoră faptul că fenomenul politic e determinat de interesele obiective ale grupurilor sociale, interese la rîndu-le determinate în esență de imperative economice, ignoră faptul că desăvîrșirea interioară este ea însăși o problemă socială care nu poate fi — socialmente — rezolvată decît în măsura în care în prealabil au fost făurite condiții social-politice corespunzătoare, ignoră faptul că *politicul* și *religiosul* au fost din totdeauna și au rămas planuri distincte, chiar atunci cînd au fost strîns îngemănate, ale cîmpului social. În plus, revendicarea *participării* la putere a tuturor rămîne o formulă vagă și ambiguă, lipsită de orice consistență practică.

Dar în acest caz mai poate prezenta interes o atare teorie dintru început neîntemeiată, iar azi mai caducă, în ansamblu, decît oricînd?

Da. Și cel puțin din două puncte de vedere.

În primul rînd, sub raportul istoriei, sistemul politic al lui Novalis este, pe de o parte, un *test*, o mărturie expresivă asupra determinării istorice a gîndirii individului social. Prin teoria sa politică, Novalis reproduce fidel — așa cum am arătat — articulațiile stărilor social-politice ale Germaniei contemporane lui. Utopia lui Novalis acuză neputința de a accepta stările de fapt și totodată neputința de a găsi, în primul rînd din pricini obiective, o ieșire din impas realistă, pe măsura împrejurărilor. Astfel, se preconizează reforma politică prin acțiune morală *și* pentru că s-a disperat a se mai acționa *politic* asupra politicului. *Interesele* sînt ignorate *și* pentru că ele însemnau pe atunci stagnare în turpitudine ș.a.m.d. Pe de altă parte, teoriei lui Novalis nu i se poate nega totuși vigoarea dialectică intrinsecă, nici sensul contestatar — unicul efectiv eficient! —, nici semnificația liberală generală — în raport cu stările germane de la 1800 —, ambele, coordonate subversive care-și păstrează forța chiar dacă nici una din soluțiile de schimb propuse nu depășesc utopicul.

În al doilea rînd, ca „*basm*", ca orice basm, sistemul politic al lui Novalis stilizează năzuințe generice ale conștiinței umane. Fragmentele politice se justifică astfel poetic și moral prin celebrarea imnică a valorilor umane fundamentale, a ceea ce a tins să rămînă stabil dincolo de fluctuația istorică a eticii și esteticii de epocă: iubire, lealitate, devotament, toleranță, armonie universală, demnitatea ființei umane. Fie și numai acest fapt, fie și numai glorificarea *acestor* valori, ar putea fi, la rigoare, în măsură să dezvăluie esența sofistică a încercărilor unei recente ideologii de extremă dreaptă (încercări ce ar merita un studiu mai aprofundat) de a specula în interese proprii gîndirea romantică în genere, pe cea a lui Novalis în speță.

În lumina tuturor acestor date, s-ar cere așadar rectificată opinia celor ce înclină să bagatelizeze ironic filozofia politică a lui Novalis, socotind-o fie o năzbîtie neglijabilă, fie un truc diversionist. Ineficiența

netă, reformismul fără șanse, refuzul de a accepta sensul superior al revoluției, idealismul de ansamblu al viziunii asupra lumii, sînt certe în cadrul teoriei politice a lui Novalis. Nu există însă nici un indiciu care să ateste frivolitatea sau neonestitatea autorului. Străfulgerări de genială intuiție lasă să se întrevadă adesea efortul concentrat de elaborare. Este neîndoielnic că Novalis a crezut și a sperat în sistemul său.

Or, tocmai de aceea — incontestabil pur, eminamente poet, fascinat de utopia sa politică, fermecat de un imaginar ev mediu plăsmuit numai din eleganță, concordie și spiritualitate —, Novalis ne este un fără de prihană Don Quijotte al politologiei.

ROMANUL LATINO-AMERICAN CONTEMPORAN

EUGENIA POPEANGĂ

Într-un moment definit cu acuitate printr-o criză a narațiunii, printr-o tendință de diluare a epicității, moment în care o serie din cuceririle formale importante ale începutului de secol tiranizează conținutul de idei, dezintegrîndu-l, rarefiindu-l pînă la anulare, continentul latino-american lansează pe piața literară creațiile surprinzătoare ale unei generații de prozatori ce dețin secretul autenticității, al jocului cu realitatea înconjurătoare pînă la definitiva sa transfigurare artistică. Țările de limbă spaniolă, bloc unitar cu diferențe specifice, inevitabile și necesare, se afirmă prin promovarea unei literaturi de luptă, relevantă în atitudinea ei fermă atît în fața problematicii impuse de contemporaneitate, cît și față de cerințele înregistrate prin mersul progresiv al artei. Angajarea creatorului pe plan ideatic apare amplificată prin căutarea unor forme de expresie labile, capabile să cuprindă fenomenele eterogene caracteristice vieții hispano-americane, marcînd totodată schimbările esențiale și generale care au impus întregul continent, transformîndu-l mai ales în ultimele decenii într-un nod important al lumii moderne.

După valul „modernist" de poezie ce caracterizează începutul secolului apar marile romane realiste (*Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *La Voragine*) ce răspund adevăratei coordonate a literaturii hispano-americane, coordonatei epice. În cazul romanelor amintite se încearcă încadrarea unor structuri vitale inedite, generate de un anumit tip de natură și climă, în niște cadre tipologice prestabilite — autorul veghind măreț și din umbră la împlinirea destinului personajelor sale.

Noua generație de prozatori decretează drept principal obiectiv de creație cercetarea realității în mijlocul căreia trăiesc, cercetare care îi poate duce la surprize, oferindu-le elemente de o originalitate tulburătoare. Cunoscută doar în parte, această lume a selvei, a mlaștinilor și a pampasului, prin civilizațiile sale precolumbiene, peste care s-a grefat stăpînirea catolică a Spaniei, prin amestecul de rase și mai ales prin natura sa proteică — natură în care miracolul este permis și credibil — oferă artistului un material bogat și apt pentru a deveni literatură.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 2, P. 347–353, BUCUREȘTI, 1972

De altfel, evidentă ni se pare şi modificarea parametrilor ce indică spaţiul şi timpul, modificare datorată atît schimbărilor profunde operate într-un plan general în ceea ce priveşte naraţiunea, cît şi stratificării unei realităţi care închide în ea civilizaţia noastră alături de rămăşiţe ale unor triburi primitive. Spaţiile uriaşe ale continentului se acordă cu salturile spectaculoase în timp, salturi ce dezvăluie existenţa unei conştiinţe mitice grefate direct pe un mod de existenţă modern. În aceste condiţii, permeabilitatea structurii narative nu se mai poate explica numai prin artificii de tehnică stilistică, prin modelarea estetică a unor fenomene. Noile romane, depăşind faza naţionalismului creol (romanul indianist, al revoluţiei mexicane, regionalist) pun în evidenţă, în funcţie de personalitatea fiecărui artist în parte, modalităţile şi gradul în care acesta se apropie de faptul real—fie el social, politic, economic, sau, la un alt nivel, psihologic—mergînd pînă la înglobarea noţiunii de fantastic în aceeaşi realitate dată şi cunoscută. Prin relevarea raporturilor ce se creează între scriitor şi circumstanţă — raporturi aparent clare şi totuşi prezentînd particularităţi deosebite, generate de condiţii specifice — se degajă atît noutatea prozei de care ne vom ocupa, cît şi complexitatea ei, realizată prin diversitatea complementară a modalităţilor de expresie. În funcţie de datele generale prezentate, putem încerca punerea în valoare a unei tipologii a romanului, tipologie care fără pretenţii de absolutizare poate reda variantele cele mai interesante ale naraţiunii latino-americane.

Primul nivel ar fi reprezentat prin romanele citadine — romane în care se aglomerează o serie de fapte edificatoare pentru crearea unei viziuni globale asupra vieţii în marile oraşe ale Mexicului, Perului, Argentinei. Creatorul pune în faţa cititorului tot mozaicul de probleme ridicat de structura deosebit de eterogenă a societăţii luate în discuţie, retrăgîndu-se pînă la anularea sa ca personalitate, prin folosirea colajului, a tehnicii cinematografice a suprapunerii cadrelor, a monologului interior. Personajul, sau personajele, se mişcă singure, dezinvolte, într-o lume construită artistic dar lipsită de comentariul critic şi obiectiv al autorului. Astfel, unul din dezideratele exprimate de tinerii prozatori latino-americani, şi anume — acela de a folosi toate mijloacele de expresie, toate cuceririle tehnicii romaneşti în scopul aducerii în discuţie a unei serii de probleme acute atît pentru epoca actuală cît şi la nivelul generaţiei lor—prinde viaţă în special în creaţia mexicanului Cárlos Fuéntes, peruvianului Mario Vargas Llosa sau Vincente Leñero. Primul dintre ei începe în *La región más transparente* (*Zona cea mai transparentă*) prin încercarea de fixare a tipului de intelectual mexican—dezamăgit de revoluţie, cosmopolizat, obsedat de sentimentul alienării în propria-i ţară. Peste trăsăturile comune eroilor lui Fuentes şi tuturor intelectualilor din romanul actual, apar pregnante anumite caracteristici revelatorii pentru situaţia specifică a Mexicului între ţările Americii Latine şi apoi a tuturor acestora în lume.

În acelaşi timp scriitorul încearcă în romanul său o profesiune de credinţă, punînd în valoare raportul creator-realitate şi implicit pe acela dintre creator şi operă. Apărut în 1970, romanul *La conversación en la catedral* (*Conversaţie la Catedrală*) poate fi considerat ca expresia cea mai captivant - generală a societăţii peruviene. Llosa, după sondajul psihologic în lumea adolescenţilor claustraţi (*La ciudad y los perros*) şi după

Casa verde dă în această ultimă creaţie a sa dovada modului în care înţelege să pună în discuţie aspectele cele mai variate ale unei realităţi concrete, trăite — nu numai de către poporul său. Problema dictaturilor în America Latină a provocat o serie întreagă de romane, unele rămase la nivelul documentarului, altele ajungînd pînă la alegoria ameninţătoare din *El señor presidente* (*Domnul preşedinte*) a lui Asturias. Llosa îmbină protestul politic împotriva terorii odriste cu imaginea de stup a Limei.

Folosirea unor procedee artistice care imprimă o anumită neutralitate naraţiunii, nu împiedică angajarea totală a scriitorului pe plan literar. Cuvintele lui Llosa confirmă de altfel această idee netă la el şi comună de altfel multora din generaţia sa. „Ficţiunea este întotdeauna şi o denunţare, mărturia revoltei, pentru că romancierul este un răzvrătit, un om indignat de un aspect sau altul al realităţii. Individul care este în totalitate de acord cu lumea şi viaţa nu este şi un creator de realităţi verbale" (Interviu acordat lui Carlos Díaz Sosa în ziarul „El Nacional", Caracas, 15 martie 1970).

Vicente Leñero în *Los Albañiles* (în traducerea românească *Cine l-a ucis pe don Jesús?*) pornind de la simpla investigare a realităţii compartimentate se opreşte la o construcţie romanescă, centrată în jurul ideii de enigmă nerezolvată sau nerezolvabilă prin numărul infinit de soluţii posibile. Prozatorul nu ajunge încă la uluitoarea încadrare a fantasticului în cotidian — specifică lui Cortázar — dar transformă un solid roman social într-un joc cu realitatea prin construirea unor personaje proteice, capabile de metamorfoză fără finalitate — denunţînd o lume cameleonică. Cazul amintit înainte — al controversatului Julio Cortázar — argentinian de faimă mondială şi ucenic al lui J. L. Borges, ne poartă într-o zonă greu de definit şi mai ales de aşezat în nişte bareme, chiar cu limite extensibile. În plus, la majoritatea romancierilor pe care-i discutăm, trebuie remarcat faptul că se găsesc în plină perioadă de creaţie, fapt care respinge judecata definitivă de valoare. Totuşi, referindu-ne la Cortázar romancier, putem spune că este cel mai puţin american dintre confraţii săi. Romanele sale ca : *La rayuela* (*Şotronul*) şi *62 Modelo para armar* se situează în afara realităţii argentiniene, spre deosebire de multe din povestiri. Demn de consemnat este însă procedeul comun — care se remarcă în creaţia sa — şi anume modificarea graniţelor fantasticului, a enigmaticului, pînă la pătrunderea deplină în viaţa de zi cu zi. Atunci cînd nu teoretizează în legătură cu structura narativă, Cortázar apasă pe toate clapele ce desemnează zonele de fantastic, de la supranatural pînă la fantasticul terifiant, înglobîndu-le în faptul banal. Rezultatul este dublu : conferirea de atribute deosebite unei simple trăiri umane şi în acelaşi timp anihilarea caracterului ieşit din comun a ceea ce numim „fantastic". Prozatorul argentinian se apropie în scrierile sale mai mult de teoriile vehiculate în Europa decît de esenţele şi spiritul literaturii promovate în ţările continentului latino-american. Prin transferul de cadre, prin problematica ambiguă, se depărtează oarecum de cerinţele formulate de autorii din generaţia sa, rămînînd însă unul dintre cei mai interesanţi cercetători ai realului sub aspectele sale insolite. În această eventuală tipologie a romanului latino-american contemporan, nivelul imediat următor ar fi romanele necitadine ; le numim astfel deoarece titulatura de „roman al cîmpului" nu este mai exactă decît cea ante-

rioară, fiind în același timp mai restrictivă. De altfel, criteriul de înglobare într-o categorie sau alta nu se referă la modul de viață descris, ci la gradul și modalitățile în care realitatea invadează creația literară. În cazurile analizate, viața pătrunde direct și brutal, acaparînd cititorul și răpindu-i posibilitatea de distanțare obiectivă. Cortázar se detașează prin trecerea pe care o permite spre alt tip de narațiune, în care intervine elementul fantastic și multe din scrierile sale deplasează granițele realului spre zone onirice, magice. În sfîrșit, anticipînd, ultimul nivel va cuprinde un tip de roman totalitar, avînd intenția de a reface întreaga realitate latino-americană prin crearea unei structuri simbolice, degajate de particularitățile unei țări sau alteia.

Miguel Angel Asturias, pomenit mai înainte în legătură cu romanul de denunțare a unui regim social, cuprinde prin creația sa un spațiu destul de vast. De la ridicarea unor fapte trăite la rangul de alegorie, autorul trece în trilogia sa bananieră prin momentul realizării echilibrului între substratul de esență mitic-fantastică și realitatea unei civilizații ce definește secolul nostru. Conflictul social puternic din *Papa Verde*, *Los ojos de los enterrados* (Ochii celor îngropați) sau *Viento fuerte* (*Vîntul puternic*) nu este realizat numai pe planul clasic al înfruntării de forțe disproporționate din punct de vedere economic ci capătă valoare de simbol specific, prin atmosfera îmbibată de vrajă, prin crearea unei zone de farmec și magie, fără îndoială, la nivelul superstițiilor și al credințelor populare grefate pe antecedentele devenite mitologie ale civilizației maya. Tot pe aceeași linie se poate discuta romanul cubanezului Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (*Împărăția lumii acesteia*), unde adevărul istoric își pierde congruența prin compenetrarea cu mentalitatea păgînă, îmbibată de elemente fantastice, supranaturale, tipice pentru negrii din Puerto Rico.

În cadrul aceluiași tip de romane, dar la un nivel superior din punct de vedere al pătrunderii fantasticului în materia narativă, lucru ce produce uneori totala anihilare a realității, se înscriu *Pedro Páramo* a mexicanului Juan Rulfo și *Mulata de tal* (*O mulatră oarecare*) a lui Asturias. Deși înglobate împreună într-o categorie în care ponderea elementului imaginativ este mai mare, cele două opere se deosebesc în mod pregnant. Prima înfățișează călătoria simbolică a unui tînăr în căutarea tatălui necunoscut. Ajuns în sat are profunda revelație a descoperirii unei lumi de morți, de fantasme și de spectre care își trăiesc în continuare viața — mai bine zis și-o retrăiesc — în moarte. Deși începe prin descrieri purtînd pecetea clară a realului, acțiunea se continuă brusc și fără vreo trecere anunțată, într-o lume ce nu există pe fața pămîntului sau, dacă există, este o echivalență a lumii de dincolo de mormînt. Satul Comala nu are atributele unui spațiu magic, ci ale unuia definitiv fantastic. Mai interesant este faptul că morții, comentînd între ei, printr-o alternare de planuri temporale, reușesc să realizeze în ochii noului venit imaginea vie a spațiului căutat, să-l populeze și să-l însuflețească prin amintirea controlabilă în dialogul cu alt mort, din altă generație. În acest roman nu mai există granițe — ne găsim într-o lume fantastică ce-și înglobează în amintire viața reală, trăită. Sau poate că Juan Rulfo a încercat să creeze această realitate închisă a satului mexican dominată de figura dură a moșierului Pedro Páramo (tatăl căutat), prin intermediul capacității de amintire a morților. Relația obișnuită, realitate-imaginație-fantastic

(cu toate zonele pe care le implică termenul) se transformă prin modalităţi narative originale în relaţia fantastic-amintire-realitate.

În cazul romanului lui Asturias lucrurile se complică, deoarece scriitorul este tentat ca pornind de la datele concrete ale vieţii unui ţăran sărman să parcurgă toate treptele fantasticului, de la cea a basmului cu elemente de miraculos, trecînd prin zonele de magic şi supranatural. Deosebirea esenţială, poate, între cele două romane rezidă în viziunea pe care o are autorul asupra lumii pe care o creează. Rulfo, rupînd regula convenţiei literare, cerută de actul de creaţie, deconcertează prin încrederea absurdă în adevărul textului său, şi mai ales prin gravitatea tragică a naraţiunii. Se verifică la el ideea că deşi latino-americanii trăiesc din plin secolul maximei înfloriri a epicului, acesta este întotdeauna supus unui fior de poezie venit nu din elemente de cultură inculcată ci din straturile adînci ale civilizaţiei precolumbiene. Asturias păstrează mai pregnant tonalitatea de poveste deviind de la realitate în direcţii ce trădează potenţe imaginative deosebite. Prin cartea sa pătrundem într-o lume de mituri, credinţe şi superstiţii pe care religia catolică a încercat zadarnic să le estompeze. De altfel, bogatul substrat ce alcătuieşte o mitologie populară (ex. zeul Foilor uscate de porumb) se relaţionează direct cu natura luxuriantă, schimbătoare, capabilă de metamorfoze, plastică. Fenomene care în Lumea Veche ţin de domeniul basmului şi supranaturalului, în Lumea Nouă a Americii Latine se pot întîmpla în realitate. Simplul fapt că Bazinul Amazoanelor nu a fost încă cercetat în întregime, rezervînd surprize, de la animalele monstruoase pînă la triburile primitive, explică modul în care fondul de legende, cîntecele rituale, cultul morţilor şi animismul au intrat atît de adînc în viaţa oamenilor din acele ţinuturi. Realitatea reprezintă în egală măsură faptul şi evenimentul concret cît şi mirajul imaginaţiei. Termenul de realitate magică se foloseşte în aceste condiţii date pentru a desemna o realitate deschisă, permeabilă mitului. În literatura actuală, termenul de „realism magic" este adus în circulaţie de către Bontempelli şi i se aplică cu precădere. Numai că la scriitorul italian „magicul" este folosit pentru forţarea realităţii spre cunoaşterea ei deplină. În cazul anumitor scriitori latino-americani realitatea se oferă în egală măsură prin elementele sale inexplicabile ce ţin de straturile mitice, cît şi prin elemente perfect rezonabile. Tipice pentru acest al treilea nivel ni se par romanele *Los pasos perdidos* (*Paşii pierduţi*) de Alejo Carpentier şi *Cien años de soledad* (*Un veac de singurătate*) de G. García Márquez. Prin călătoria savantului rafinat încărcat de povara civilizaţiei, spre izvoarele Marañonului în scopul descoperirii unor instrumente muzicale primitive, scriitorul cubanez reface drumul omului spre civilizaţie şi cultură în sens invers însă. Pătrunderea în lumea de armonie şi pace se face printr-o trecătoare secretă, eroul fiind supus întîi probei de reîntoarcere la copilărie şi inocenţă prin trecerea de la limba engleză la spaniolă. Surprinzătoare şi totuşi inerentă pentru contextul în care se pun problemele este concluzia cărţii prin care omul zilelor noastre trăieşte nostalgia clipelor petrecute printre indienii primitivi, într-o atmosferă foarte apropiată de visul primordial al întoarcerii către matcă. Cazul acestui roman, ca şi cel al columbianului amintit este cel mai complex, reprezentînd momente clare ale naraţiunii latino-americane. În afara înglobării tuturor nivelelor amintite — cel cuprins de aşa-numitul roman citadin, apoi

nivelul al doilea, în care fantasticul se întîlneşte cu realitatea pînă la acceptarea unei realităţi magice — acest ultim plan reprezentat prin creaţiile amintite are capacitatea de a se elibera de particularităţile specifice ale fiecărei naţiuni în parte, putînd fi considerate ca romane ale modului de viaţă latino-american. În *Los pasos perdidos* se poate recunoaşte motivul mitic al fundării unei aşezări omeneşti în care se poate regăsi idealul pierdut al vîrstei de aur a omenirii. Romanul este construit pe mai multe planuri : cel mitic, cuprinzînd elemente anterioare mitologiei creştine, elemente care aparţin unele mitologiei locale, altele mitologiei greceşti (mitul lui Ulise). Peste acestea se grefează elementele biblice şi întreaga armătură indică drumul pe care l-a parcurs de fapt continentul latino-american spre civilizaţie. Deşi aparent simplu, romanul lui Carpentier pune probleme multiple şi esenţiale la care se adaugă un adînc spirit umanist.

Gabriel García Márquez este scriitorul columbian care într-o operă unitară (alcătuită din patru romane şi un volum de povestiri) a încercat să refacă universul variat şi deosebit al satului sud-american, extinzîndu-se totodată pe spaţii mari, prin intermediul unor subtile variante temporale. Creaţia sa ne pune în faţa unui procedeu narativ cunoscut, aplicat cu precădere în epoca noastră, şi anume construirea unui ţinut imaginar ce poartă toate semnele unei realităţi verificabile, şi Márquez îşi recunoaşte descendenţa faulkneriană, deosebindu-se în acelaşi timp în mod radical de Juan Rulfo şi de satul Comala. *Cien años de soledad*, (*Un veac de singurătate*), romanul care adoptînd tehnica construcţiei concentrice le înglobează şi pe cele anterioare, se deschide prin momentul întemeierii unei aşezări omeneşti ideale şi se închide prin distrugerea apocaliptică a acestei aşezări. Amintind de Borges, Márquez adoptă în final ideea anulării satului Macondo şi acest eveniment este anunţat în textele sanscrite pe care ultimul dintre descendenţii familiei întemeietoare reuşeşte să le descifreze. Ne aflăm în faţa unei povestiri dense de realitate, de la cea social-politică pînă la intrarea pe tărîmul realităţii magice, scriitorul considerînd că lumea sud-americană include elementul magic, printre atributele sale excepţionale şi specifice, fără a face însă corp separat de realitate. Se narează evenimente controlabile în istoria ţării (războaiele civile), iar problemele ridicate în legătură cu înfiinţarea companiei bananiere sînt similare cu cele puse de Asturias. În acelaşi timp planul acesta al realităţii social-economice, încadrată în anumite coordonate de spaţiu şi timp, este secondat de cel al realităţii cotidiene, al vieţii de zi cu zi a familiei Buendía. În cadrul acesteia, scriitorul adoptă tehnica seriilor, unele cu rezultat previzibil, altele deschise, creînd o tipologie masculină formată din elemente repetabile pe două tipuri — José Arcadio şi Aureliano — şi o tipologie feminină reductibilă la tipul unic al Ursulei Iguarán. Personajele, investite cu puteri simbolice fără a avea totuşi nimic schematic, se mişcă pe trei nivele degajate deja anterior. Astfel, depistăm în cadrul ficţiunii (cu valoare dublă prin raportare la cititor şi la manuscrisul impenetrabil) nivelul realului ce deţine cronologia specifică a spaţiului în care se desfăşoară, apoi nivelul realului raportat la istorie şi, în sfîrşit, nivelul fantasticului în real, ce nu implică însă suprapunerea cu celelalte două, ci simultaneitate în construcţie. Sistemul de corespondenţă al naraţiunii cu lumea mitologică americană arhaică, cu cea mitologică grecească şi creştină, îi conferă un grad maxim de generalitate,

investind-o cu calităţi de alegorie, fără să-i estompeze însă mesajul de umanism.

Fără îndoială, aceasta nu este o imagine completă a amplului fenomen literar latino-american. În final, este important să subliniem că ne găsim în faţa unor creaţii demne de toată stima pentru curajul şi vigoarea cu care aduc în discuţie pe plan mondial şi la un nivel artistic ridicat problemele unui mare continent. Ne aflăm în faţa unei literaturi angajate în luptă cu înapoierea, cu natura omenească coruptă şi de multe ori despotică şi mai ales cu natura care în America Latină transformă radical viaţa, mutînd-o în zone de feerie sau coşmar.

ELENA DUNĂREANU, *Calendarele româneşti sibiene (1793—1970)*, Biblioteca „ASTRA" Sibiu, 1970, 338 p.

Din cauza difuzării pe o arie extrem de restrînsă, care exclude circuitul firesc prin librării, rămîne necunoscută cercurilor largi de specialişti una din cele mai bogate şi mai eficiente activităţi de informare culturală şi literară în domeniul bibliografic, care întrece cu mult modestele realizări în acest domeniu ale marilor şi puternicelor biblioteci din Bucureşti. Este vorba de volumele pe care biblioteca *Astra* din Sibiu le editează, de vreo trei ani încoace, pornind de la bogatele sale fonduri de cărţi şi de manuscrise, dar fără a se limita la ele. Lucrarea Elenei Dunăreanu, *Calendarele româneşti sibiene (1793—1970)*, este o bibliografie completă a acestor tipărituri provenite din teascurile Sibiului, completată cu numeroşi indici de nume şi cronologici, care facilitează găsirea informaţiilor necesare. Dacă ne gîndim că primul calendar românesc este tipărit la Sibiu, că aici au apărut în cele aproape două secole scurse de atunci douăzeci şi şapte de titluri de calendare, dintre care un sfert au depăşit vîrsta de cincizeci de ani iar unul a apărut timp de mai bine de un secol, dacă nu uităm că mare parte din literatura de peste munţi, îndeosebi poezia, pătrundea în conştiinţa opiniei publice din Transilvania mai ales prin intermediul bucăţilor reproduse în aceste calendare, ne putem da mai bine seama de importanţa acestor tipărituri şi, implicit, a bibliografiei care le prezintă.

Numai o studiere atentă a celor aproximativ o mie de descrieri de volume ne va putea semnala care este sporul de cunoaştere — evident altfel — adus de această bibliografie mai cu seamă în domeniul sociologiei literaturii, în special în circulaţia literaturii în mediile cele mai largi cărora li se adresau aceste calendare, ca şi preferinţele cititorilor. Pînă atunci, ne mărginim deocamdată să semnalăm în cele ce urmează cîteva mici lacune în informaţie, inerente unei lucrări de asemenea întindere şi dificultate. Astfel, la p. 264, traducerea lui V. Aaron, *Dafne, o fată frumoasă din Tesalia se mută într-un arbor. . .* (publicată în *Calendariul* pe 1901) este din *Metamorfozele* lui Ovidiu şi este preluată, probabil, din textele publicate de D. Popovici-Barcianu în *Programa institutului pedagogic-teologic al arhidiecesei ortodoxe române transilvane din Sibiu*, 1899 şi 1900 (mă întreb dacă această *Programă*, care apărea anual, cu diverse materiale istorice şi beletristice pe lîngă cele didactice, nu este şi ea un fel de „calendar"); înştiinţarea către cititori din *Amicul poporului* pe anul 1867 (p. 14) este a lui Visarion Roman iar calendarul a fost tipărit din toamna anului precedent (cf. Victor V. Grecu, *„Progresul" — o revistă sibiană pentru ţăranii români*, în *Cercetări de limbă şi literatură*, vol. I, Oradea, 1968, p. 63), aşa cum autoarea remarcă şi pentru calendarele tipărite de Barth şi Closius (cf. *Cuvînt înainte*, p. 6—7). La p. 239, pentru *Cărindariu rumânesc* pe anul 1793, cel mai vechi calendar sibian (şi românesc) cunoscut, autoarea indică: „Nu se cunosc exemplare din acest an"; există însă un exemplar, într-o colecţie particulară, semnalat şi descris de I. Nicola, *Un calendar necunoscut*, în „Limbă şi literatură," vol. XIX,

1968, p. 261. Mai pot fi prezumați, în fine, o serie de autori ai unor bucăți literare publicate ca anonime în diferite calendare (pe care nu-i putem verifica acum și-i dăm, deci, ca atare) cum sînt, de pildă, *Scormon. Novelă* în „Amicul poporului" pe 1883 (nuvela lui Slavici a apărut în „Convorbiri literare" din 1875), *Stan Pățitul* în „Calendarul Calicului" pe anul 1890 (povestea lui Creangă a apărut tot în „Convorbiri literare", în 1877) sau *Tempi passati* în almanahul *Poznașul* pe anul 1913, care trebuie să fie cunoscuta schiță a lui Aurel P. Bănuț.

Aceste mărunte observații nu vor și nu pot umbri marele merit al autoarei, care a pus la îndemîna specialiștilor un instrument de lucru indispensabil, așa cum am dori să avem cît mai multe.

Mircea Anghelescu

MIRCEA AVRAM, *Cartea românească manuscrisă*, Biblioteca „ASTRA", Sibiu, 1970, 76 p.

Din aceeași serie de publicații editate de Biblioteca *Astra* din Sibiu face parte și catalogul manuscriselor românești existente în acea bibliotecă, redactat de Mircea Avram. Însemnătatea lui este deosebită (deși lucrarea nu este scutită de lacune) pentru că avem a face cu primul catalog tipărit al fondurilor manuscrise ale bibliotecilor Sibiului, precum și cu primul catalog de manuscrise al unei biblioteci din țară care apare de vreun sfert de secol încoace, fapt care ne dă speranțe și pentru cataloage ale bibliotecilor din Cluj, Iași, Arad, Oradea.

Deși mică, colecția de manuscrise a bibliotecii *Astra* posedă cîteva piese valoroase; una este într-adevăr o copie manuscrisă a *Divanului* lui D. Cantemir, din 1703, cum o semnalează autorul în introducere, p. 6, dar ea nu este necunoscută, cum se lasă a se înțelege tot acolo. Această copie, împreună cu alta de la sfîrșitul secolului, a fost menționată și studiată de Ștefan Pașca în *Des copies du „Divan" de D. Cantemir en Transylvanie*, publicat în „Langue et littérature", II (1943) și tot acolo sînt menționate datele despre copist pe care le dă și M. Avram. Interesant și de un tip nesemnalat încă, pe cît știu, este alt manuscris din sec. al XVIII-lea, anume *Osteneala de aur a lui Samuil Rabi al iudeilor*, traducere de diacul Ghiaja Ioan Dănișanul din 1781. Cartea este o binecunoscută apologie creștină care s-a bucurat în Apus de mai multe ediții latine și grecești. Tradusă în românește, ea a și fost tipărită la Iași în 1771 sub titlul *Alcătuire înnaurită a lui Samuil Ravvi jidovului* și a avut apoi alte reeditări pînă tîrziu în sec. al XIX-lea. Ambele traduceri românești au urmat aceeași ediție germană, tipărită la Leipzig în 1769, însă textul prezentat acum în catalogul bibliotecii *Astra* nu pare îndatorat tipăriturii de la Iași, ci de sine stătător; de aici și diferența dintre titluri, care urmează totuși pe cel grecesc original (Πόνημα Χρυσοῦν Σαμουὴλ Ραββὶ τοῦ Ἰουδαίου . . .) căci πόνημα, care înseamnă și *compunere, operă*, înseamnă și operația în sine de a compune, munca (osteneala !) intelectuală respectivă iar cei doi traducători au ales fiecare alt sens al termenului grecesc. Există apoi o *Alixăndrie* din 1783, care nu pare să fi fost semnalată pînă acum. Nu știu pe ce se bazează autorul cînd afirmă că aceasta „pare să fie cea mai veche copie păstrată în colecția vreunei biblioteci din țară" (p. 7); cea mai veche e cea din *Codex Neagoeanus*, cunoscută de mult, în ms. 3821 al Bibliotecii Academiei, din 1620. Mai vechi decît manuscrisul de la Sibiu sînt și exemplarul din 1778, descris de C. C. Giurescu în „Revista istorică", 1926, p. 312—313, și cel moldovenesc din 1781, existent sub cota ms. 1296 la Biblioteca Academiei Ş. c. l. Foarte important mi se pare fragmentul din *Istoriile domnilor Țării Românești*, descris sub nr. 21 al catalogului, manuscris care de asemenea nu a mai fost semnalat; fragmentar, fără început și sfîrșit, manuscrisul cuprinde istoria dintre anii 1333 și 1671. Ținînd seama de faptul că la început lipsesc opt foi și, probabil, cam tot atîtea de la sfîrșit, îl putem apropia de ms. 3417 de la Biblioteca Academiei, care cuprinde *Istoriile* de la început pînă la 1678, adică pînă

la înscăunarea lui Șerban Cantacuzino, cînd încep și nenorocirile familiei cronicarului, și deci poziția sa anticantacuzinescă e mai netă.

Ms. 10 (*Istoria împăraților*) este un fragment de cronograf de un tip apropiat celui aflător în ms. 1264 al Bibliotecii Academiei, ca și nr. 7, din 1714, catalogat drept „miscelaneu", iar ceea ce sub nr. 24 se înregistrează ca „Pinax adecă însemnare pentru minunile Preacestii care să află întru această carte" este, desigur, *Minunile Maicii Domnului*, unde s-a luat titlul sumarului („pinax") drept titlul manuscrisului, probabil absent. Ceea ce nedumerește este că nu se reproduce *pinaxul* ca atare. Acesta este de altfel un viciu fundamental al catalogului, foarte parcimonios în a reproduce cuprinsul, prefețele, titlurile de capitole, spre deosebire de însemnările ulterioare, multe fără importanță, care sînt reproduse cu largheță. Tot din această cauză nu putem ști ce cuprind trei manuscrise interesante în orice caz : *Pesmă cu cîntări lumești și veselitoare* (nr. 32, din 1831) și două *Cărți de versuri* (nr. 37 și 38, nedatate). În miscelaneul cu nr. 36, cuprinzînd traduceri tîrzii din sec. al XIX-lea, Iulius Ianin este Jules Janin iar Heinrich Schokke este romanticul elvețian Zschokke, din care traduce și Macedonski.

Oricum, catalogul lui Mircea Avram relevă un număr de 44 de manuscrise din care cel puțin jumătate au o importanță evidentă pentru istoria literaturii române, și cercetările ulterioare nu le vor putea ignora.

Mircea Anghelescu

ION POPESCU, *Amintiri despre Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1971, 248 p.

În acest volum, profesorul Ion Popescu a adunat pasajele pe care le-a considerat cele mai interesante din scrierile cuprinzînd amintiri despre Eminescu. Sînt reproduse aici mărturiile unor contemporani ai marelui poet, ca Ștefan Cacoveanu, I. L. Caragiale, Mite Kremnitz, Iacob Negruzzi, Gheorghe Panu, I. Păun-Pincio, N. Petrașcu, Ioan Slavici, Teodor V. Ștefanelli și Alexandru Vlahuță. Sînt reproduse și relatările unor convorbiri cu persoane care au cunoscut pe Mihai Eminescu, relatări publicate de Ioan Al. Brătescu-Voinești, Vintilă Russu-Șirianu și Eugeniu Speranția. Volumul se încheie cu 11 scrisori ale lui Titu Maiorescu, C. Popescu, Dr. Obersteiner, A. Chibici-Revneanu, P. Missir, Al. Vlahuță, Henrietta Eminescu, și Ioan Sbiera

Foarte îngrijit tipărită, această lucrare, după termenul folosit chiar de profesorul Ion Popescu, este o „antologie". Deși nu conține material inedit, ea are incontestabil merit de a cuprinde fragmente deosebit de interesante de lucrări de mult epuizate, înlesnind cititorilor de azi posibilitatea de a afla amănunte semnificative din viața lui Eminescu. Textele reproduse sînt precedate de scurte notițe biografice și bibliografice privind pe cei ce au scris aceste amintiri.

În unele notițe întîlnim constatări juste și recomandări îndreptățite. De exemplu, profesorul Ion Popescu semnalează că Iacob Negruzzi, în *Amintiri din „Junimea"*, a săvîrșit erori care s-ar cuveni să fie „corectate în aparatul critic," cu prilejul reeditării acestei lucrări (p. 67). Ne cuprinde însă mirarea că profesorul Ion Popescu n-a făcut el însuși asemenea „corectări" la textele pe care le-a tipărit.

Astfel, în volumul ce recenzăm, sînt reproduse pretinse confidențe ale lui Titu Maiorescu referitoare la geneza poemului lui Eminescu *Luceafărul*. În iunie 1892, Titu Maiorescu ar fi declarat lui Ioan Al. Brătescu-Voinești că Eminescu aducîndu-i la cunoștință intenția sa de a se căsători cu Veronica Micle, el l-ar fi sfătuit să renunțe la acest „act de nebunie" și i-ar fi destăinuit legăturile Veronicăi Micle cu alți bărbați, printre care se număra și Caragiale. I-ar fi spus atunci că însuși Caragiale îi dăduse informații precise. Profund îndurerat de această destăinuire, Eminescu ar fi plecat îndată de la Maiorescu și „multă vreme" nu l-ar mai fi vizitat. Din

durerea resimțită atunci de marele poet „*a răsărit Luceafărul*". Eminescu n-ar fi comunicat lui Maiorescu manuscrisul acestui splendid poem. « *Luceafărul* n-a apărut în „*Convorbiri*", ci într-o publicație din Viena, de unde apoi a fost reprodus în „Convorbiri" ».

Aceste confidențe ale lui Titu Maiorescu din iunie 1892 Ioan Al. Brătescu-Voinești le-a dezvăluit abia în 1934, adică după mai bine de patru decenii. Ele nu corespund realității. În adevăr, există dovezi că Mihai Eminescu a aflat de la colegul său de gazetărie Scipione Bădescu necredința Veronicăi Micle, înainte ca Titu Maiorescu să fi primit lăudăroasa confesiune a lui Caragiale [1]. Există și dovezi că Titu Maiorescu nu numai a cunoscut manuscrisul *Luceafărului*, dar chiar, împreună cu Eminescu, a „șlefuit" unele pasaje în vederea publicării poemului [2]. Cîteva date sînt deosebit de elocvente. După cum notează Perpessicius, la 10 aprilie 1882 Eminescu a terminat transcrierea *Luceafărului*. La 17 aprilie 1882, la o ședință literară a „Junimii", care a avut loc la locuința din București a lui Titu Maiorescu, s-a citit și admirat „frumoasa legendă" *Luceafărul*. O săptămînă mai tîrziu, la 24 aprilie 1882, iarăși la o ședință a „Junimii" bucureștene, la care a participat și Eminescu, s-a citit pentru a doua oară *Luceafărul*. Perpessicius citează apoi ședințele „Junimii" bucureștene de la 1 mai, 9 septembrie și 29 septembrie 1882, la care a asistat Eminescu. La 8 octombrie 1882 Eminescu și Maiorescu, în cercul restrîns al familiei acestuia, au „corectat" *Luceafărul*. La 28 octombrie 1882, la ședința „Junimii" bucureștene, s-a citit *Luceafărul* „șlefuit". Așadar — constată Perpessicius [3] — la 28 octombrie 1882, versiunea *șlefuită*, cum zice Maiorescu, recte definitivă, a *Luceafărului* era terminată. Ea putea fi expediată la Viena pentru întîiul « Almanah al Societății studențești „România Jună" », care a ieșit de sub tipar în aprilie 1883 [4].

Prin urmare nu poate fi nici o îndoială că sînt contrare realității confidențele pe care Ioan Al. Brătescu-Voinești le atribuie lui Titu Maiorescu. Reeditînd aceste confidențe în volumul pe care-l recenzăm, profesorul Ion Popescu era dator cel puțin să menționeze rectificările făcute de Șerban Cioculescu, Gheorghe I. Neagu și Perpessicius.

Greșit a procedat profesorul Ion Popescu și față de relatările lui Vintilă Russu-Șirianu. Se știe că, în 1969, Vintilă Russu-Șirianu a publicat o carte intitulată *Vinurile lor* . . . . . cuprinzînd amintiri despre Eminescu, Coșbuc, Caragiale, Goga, Panait Istrati etc. În cursul chiar al anului 1969, s-a semnalat în „România literară" că, în cartea lui Vintilă Russu-Șirianu se află inexactități uluitoare. De exemplu, la p. 192, Vintilă Russu-Șirianu afirmă că, în august 1915, a asistat la o convorbire între Ilarie Chendi și George Coșbuc despre primul război mondial. Deoarece Ilarie Chendi a încetat din viață la 25 iunie 1913 [5], așadar cu mai bine de un an înainte de izbucnirea primului război mondial, este clar că cele relatate de Vintilă Russu-Șirianu cu privire la acea convorbire au fost făurite de imaginația sa. În consecință, ținînd seamă de exemplul citat, numai după o foarte atentă verificare s-ar mai putea lua în considerație vreuna din afirmațiile lui Vintilă Russu-Șirianu din lucrările lui literare.

Fără a fi recurs la o asemenea verificare, profesorul Ion Popescu a reprodus, în antologia ce recenzăm, lungi pasaje din volumul lui Vintilă Russu-Șirianu, *Vinurile lor* . . ., pasaje

---

[1] Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale*, ediția a 2-a Ed. pentru literatură, București, 1969, p. 210.

[2] Șerban Cioculescu, *Titu Maiorescu și Eminescu*, „Revista Fundațiilor", VII (1940), n-rul 3, p. 632—633 și p. 638; Gh. I. Neagu, *Titu Maiorescu și apariția „Luceafărului"*, „Preocupări literare", V. (1940), p. 680—683 și p. 684—685; M. Eminescu, *Opere* (ediție critică îngrijită de Perpessicius), vol. II, Fundația pentru literatură și artă, București, 1943, p. 370—371 și p. 415—417; Perpessicius, *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 81.

[3] M. Eminescu, *Opere* (ediție Perpessicius), vol. II București, 1943, p. 417.

[4] *Ibidem*, p. 370.

[5] Al. Sadi Ionescu, *Tovarăși de muncă dispăruți. Note biografice și bibliografice*, în volumul *Lui Ion Bianu, amintire din partea foștilor și actualilor funcționari ai Academiei Române, la împlinirea a șasezeci de ani*, București, Tip. Carol Göbl, 1916, p. 282.

cuprinzînd amintiri atribuite tatălui său despre Mihai Eminescu. Vintilă Russu-Şirianu afirmă că tatăl său, Ioan Russu-Şirianu, la vîrsta de 18 ani, a venit la Bucureşti, în 1882, toamna, fiind găzduit de unchiul său Ioan Slavici, la care locuia şi Eminescu. Marele poet a fost foarte binevoitor faţă de tînărul ardelean, atît de binevoitor încît a stăruit ca, în camera sa, Ioan Russu-Şirianu să se adăpostească în timpul nopţii. Ioan Russu-Şirianu, — după cîte afirmă fiul său Vintilă, — a avut astfel posibilitatea să cunoască pe Eminescu în intimitate. El a lucrat şi în redacţia ziarului „Timpul" alături de Eminescu. L-a însoţit în plimbări prin Bucureşti, precum şi prin restaurante etc. Amintirile sale despre Mihai Eminescu le-a comunicat Ioan Russu-Şirianu fiului său, care, la rîndul lui, le-a împărtăşit cititorilor volumului *Vinurile lor* . . . Fragmente din acest volum au fost retipărite în antologia alcătuită de profesorul Ion Popescu.

De curînd a apărut în „Magazinul istoric" (anul V (1971), n-rul 7, p. 87) o notă, temeinic documentată, în care Lucian Boia pune în evidenţă că amintirile despre Eminescu din cartea lui Vintilă Russu-Şirianu, *Vinurile lor* . . ., sînt „simple născociri". Ca dovadă, Lucian Boia citează biografia lui Ioan Russu-Şirianu, publicată de ziarul „Tribuna" din Arad la 13/26 decembrie 1909, cu prilejul morţii sale, ziar pe care răposatul l-a condus timp de 12 ani şi deci care era în măsură de a fi bine informat. În acea biografie se precizează că Ioan Russu-Şirianu s-a strămutat la Bucureşti *în 1884*, unde a „activiat" pînă în 1891. Lucian Boia citează şi o scrisoare din 7 octombrie 1884, prin care Ioan Slavici se adresează din Sibiu lui Titu Maiorescu pentru a-i recomanda pe nepotul său, Ioan Russu-Şirianu. În acea scrisoare, Slavici aduce la cunoştinţa lui Maiorescu că trimite la Bucureşti pe Ioan Russu-Şirianu pentru „a face practică" la Şcoala Sf. Ecaterina, după ce a terminat în Ardeal „cursul pedagogic". Scrisoarea al cărei original se păstrează la secţia de manuscrise a Academiei Republicii Socialiste România a fost publicată de I. E. Torouţiu în *Studii şi documente literare*, vol. V, p. 111—112.

Din dovezile citate de Lucian Boia rezultă că Ioan Russu-Şirianu a venit la Bucureşti abia în octombrie 1884. La acea dată Eminescu nu mai locuia la Slavici şi nu va mai locui nici în viitor. Crunta boală, care-l va răpune, se manifestase în aşa fel la 28 iunie 1883, încît fusese necesară internarea sa în „Casa de sănătate" a doctorului Suţu şi apoi trimiterea sa la Döbling, lîngă Viena, în sanatoriul doctorului Obersteiner [6]. Survenind o ameliorare în starea sănătăţii sale, Eminescu a părăsit sanatoriul din Döbling şi, după o călătorie de recreare în Italia, s-a înapoiat la Bucureşti, la 27 martie 1884 [7]. Slavici se afla atunci în preajma plecării în Ardeal. „La începutul lunii aprilie 1884", el s-a mutat la Sibiu, pentru a prelua conducerea ziarului „Tribuna". Activitatea pe care el a desfăşurat-o la acest ziar este amănunţit înfăţişată de D. Vatamaniuc, într-o foarte documentată lucrare [8]. Condamnat la un an închisoare, în 1888, pentru delict în presă, de către Curtea cu juri din Cluj, Ioan Slavici, după ce a executat această pedeapsă la închisoarea din Vaţ, s-a reinstalat la Bucureşti abia în martie 1890 [9], adică mai bine de opt luni după încetarea din viaţă a lui Eminescu [10]. Aşadar, Ioan Russu-Şirianu, sosit la Bucureşti în octombrie 1884, n-a cunoscut pe Eminescu în casa lui Slavici, n-a fost adăpostit în chiar camera lui Eminescu, n-a avut prilejul să pătrundă în intimitatea marelui poet, n-a făcut parte din redacţia ziarului „Timpul" în vremea cînd principalul redactor al acestei foi era Eminescu. Prin urmare, nu corespund realităţii relatările lui Vintilă Russu-Şirianu despre relaţiile dintre părintele său şi Eminescu. Pentru acest motiv, aşa-zisele „amintiri" publicate de Vintilă Russu-Şirianu nu trebuiau inserate în antologia alcătuită de profesorul Ion Popescu.

---

[6] Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. II, Socec, Bucureşti, f.a., p. 190, p. 193, p. 202, p. 229.

[7] I. Creţu, *Mihail Eminescu*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 394.

[8] D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1968, p. 275—372.

[9] *Ibidem*, p. 372

[10] Eminescu murise la 15 iunie 1889 (I. Creţu, *op. cit.*, p. 431).

În această antologie mai sînt şi alte deficienţe. Fragmentele reproduse nu sînt datate toate, ci numai unele din ele. Pentru cele pe care înşişi autorii nu le-au datat, trebuia indicat măcar anul cînd a apărut articolul sau prima ediţie a cărţii din care a fost extras fragmentul respectiv. Profesorul Ion Popescu a procedat astfel pentru Ioan Al. Brătescu-Voineşti, Ştefan Cacoveanu, I. L. Caragiale (cu excepţia celor *Două note)*, Mite Kremnitz, I. Păun-Pincio, Nicolae Petraşcu, Vintilă Russu-Şirianu, Eugeniu Speranţia, Teodor V. Ştefanelli şi Alexandru Vlahuţă (cu excepţia articolului *Amintiri despre Eminescu*. Alcătuitorul antologiei n-a procedat însă la fel pentru Iacob Negruzzi, Gheorghe Panu şi Ioan Slavici. Lucrările acestora, citate de profesorul Ion Popescu şi din care a reprodus pasajele tipărite în antologie, cuprind articole sau note publicate anterior prin reviste sau ziare. De exemplu, *Amintirile* lui Gheorghe Panu au apărut treptat în revista „Săptămîna" şi apoi, pentru unele dintre ele după mai mulţi ani, au fost adunate în volum. Or, spre a putea aprecia valoarea unor asemenea mărturii, data cînd ele au fost scrise prezintă o deosebită însemnătate. Cu cît această dată este mai apropiată de faptele relatate, cu atît este mai mare probabilitatea exprimării adevărului. Se cuvine deci ca informaţii precise în această privinţă să fie aduse la cunoştinţa cititorului. De aceea profesorul Ion Popescu avea obligaţia să procedeze faţă de scrierile lui Iacob Negruzzi, Gheorghe Panu, Ioan Slavici, I. L. Caragiale (pentru *Două note*) şi Alexandru Vlahuţă (pentru articolul *Amintiri despre Eminescu*) în acelaşi mod ca şi faţă de scrierile celorlalţi autori din care a reprodus fragmente în volumul ce recenzăm.

Sînt necesare şi unele completări şi rectificări.

Astfel, în notiţa consacrată lui Nicolae Petraşcu, profesorul Ion Popescu semnalează „tonul violent, nedrept şi nejustificat" folosit cu privire la Maiorescu de către acest scriitor (p. 96). În prefaţa volumului (p. 5), profesorul Ion Popescu constată că Nicolae Petraşcu pare să fi fost „animat de anumite resentimente" împotriva lui Titu Maiorescu. Este justă această constatare. Profesorul Ion Popescu nu indică însă motivele atitudinii lui Nicolae Petraşcu. Aceste motive se desprind foarte clar din corespondenţa lui Titu Maiorescu cu Duiliu Zamfirescu, publicată de Emanoil Bucuţa. Într-o scrisoare din 4/16 octombrie 1890, Titu Maiorescu judecă cu multă asprime pe Nicolae Petraşcu [11], pe care-l consideră ca fiind, „apucat de o gradomanie ridicolă", şi-l învinuieşte de a fi nu numai un om vanitos, dar şi incorect, „nesigur la mînuirea banilor" etc. Nu se mărgineşte la vagi acuzaţii, ci dă şi precizări. Este sigur că Nicolae Petraşcu a aflat severele aprecieri ale lui Titu Maiorescu. De aceea, cînd a avut posibilitatea de a se răzbuna fără riscuri, el a înfăţişat în acele pagini purtarea lui Maiorescu faţă de Eminescu într-un mod pe care profesorul Ion Popescu, cu dreptate, îl consideră ca fiind „violent, nedrept şi nejustificat".

În lucarea lui N. Petraşcu, *Mihai Eminescu*, Bucureşti, 1933, la pagina 58, se află o eroare de tipar : s-a imprimat că, la 1885, starea sănătăţii l-a obligat pe Eminescu „să se ducă să facă băi pe lacul *Diman*, în Rusia". În acel an, Eminescu a făcut băi de nămol nu „pe lacul Diman", ci la Liman, lîngă Odessa [12]. În cartea lui N. Petraşcu cuvîntul „Liman" a fost imprimat „Diman". Această greşeală de tipar a fost reprodusă în volumul ce recenzăm, şi anume la pagina 106.

Despre Teodor V. Ştefanelli, profesorul Ion Popescu, în notiţa ce i-a consacrat (p. 154), menţionează că s-ar fi născut în 1847 şi că ar fi murit în 1912. Un foarte bun cunoscător al istoriei Bucovinei, profesorul Constantin Loghin [13], indică însă anii 1850 şi 1920. Gheorghe Bengescu,

---

[11] Emanoil Bucuţa, *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori (1884—1913)*, Ed. Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1944, p. 362—363.

[12] G. Galaction, *Viaţa lui Eminescu*, ediţia a 2-a, Biblioteca „Dimineaţa", Ed. „Adevărul", Bucureşti 1924, p. 89; I. Creţu, *op. cit.*, p. 403.

[13] Constantin Loghin, *Scriitori bucovineni. Antologie*, Ed. Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1924, p. 183.

în discursul de recepție la Academia Română (discurs pe care nu l-a putut rosti din cauza bolii, în urma căreia a și încetat din viață), precizează că Teodor V. Ștefanelli a murit la 23 iulie 1920, la Fălticeni[14]. Deci eroarea săvîrșită de profesorul Ion Popescu este evidentă.

Teodor V. Ștefanelli a fost membru al Academiei Române[15]. Acest amănunt nu este lipsit de însemnătate. El a fost totuși omis în notița biografică redactată de profesorul Ion Popescu.

În această antologie sînt reproduse numeroase pasaje din interesanta carte a lui Teodor V. Ștefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, București, 1914. Este reprodus (la p. 206—207) și pasajul referitor la călătoria lui Eminescu la Cernăuți, în 1875, cînd a adus, în bagajele sale, mai multe sute de exemplare dintr-o broșură „anonimă" relativă la anexarea Bucovinei de către Austria, în 1775. Aceste broșuri au fost distribuite în taină printre românii acelei regiuni, cîteva exemplare fiind trimise, prin poștă, și „celor mai marcante persoane oficiale" din Cernăuți. S-ar fi cuvenit, în antologia alcătuită de profesorul Ion Popescu, să se precizeze că acea broșură fusese publicată de către Mihail Kogălniceanu[16].

La sfîrșitul volumului ce recenzăm sînt tipărite 11 scrisori, dintre care 9 se referă la boala lui Eminescu. Am fost foarte surprinși că nu s-a reprodus și splendida scrisoare pe care, la 10/22 februarie 1884, Titu Maiorescu a adresat-o lui Eminescu la Viena[17]. Acest document de mare însemnătate ne dezvăluie nu numai admirabilele însușiri ale lui Titu Maiorescu, dar și sprijinul constant pe care, cu o rară delicatețe și cu multă discreție, l-a acordat lui Eminescu. Ar fi fost astfel spulberate nedreptele învinuiri pe care i le-au adus Caragiale, N. Petrașcu și alții. Pentru restabilirea adevărului, această scrisoare nu trebuia omisă. Este regretabil că nu s-a folosit prilejul antologiei de față, spre a împiedica să se întindă asupra ei vălul uitării.

Desigur această antologie este foarte utilă. Deși am constatat importante deficiențe, totuși alcătuitorul ei are merite ce nu se pot contesta. El ne înștiințează, în prefață, că va apărea încă un volum de *Amintiri despre Eminescu*. Sperăm că al doilea volum va avea mai puține deficiențe decît cel recenzat.

Ioana Angelescu

SCRISORI CĂTRE IBRĂILEANU. vol. II,
ediție îngrijită de M. Bordeianu, Viorica Botez, Gr. Botez, I. Lăzărescu și Al. Teodorescu, prefață de N. I. Popa, Ed. Minerva, 1971

Se cunoștea, fără îndoială, și pînă acum imensul rol jucat de G. Ibrăileanu în apariția și conducerea revistei „Viața românească". Nenumărați scriitori și critici au recunoscut prestigiul incontestabil al autorului *Spiritului critic în cultura românească*, munca sa pilduitoare în fruntea revistei apreciată ca una din cele mai remarcabile din Europa. Privitor la

---

[14] Gheorghe Bengescu, *Despre activitatea literară a unor membri ai familiei Golescu în cursul secolului al XIX-lea*, Ed. Academiei Române, București, 1923, p. 11.

[15] Teodor V. Ștefanelli, *Istoricul luptei pentru drept în ținutul Cîmpulungului Moldovenesc*. Discurs de recepție la Academia Română, rostit la 21 mai/3 iunie 1911, cu răspuns de D. Onciul, Editura Academiei Române, București, 1911.

[16] Aurel Vasiliu, *Bucovina în scrierile lui M. Eminescu*, „Preocupări literare", VI (1941), p. 279.

[17] T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. II, Socec, București, f.a., p. 229—232 Această scrisoare a fost calificată de „splendidă" de către Șerban Cioculescu, *Titu Maiorescu și Eminescu*, „Revista Fundațiilor", VII (1940), n. 3, p. 639.

imensul aport al lui Ibrăileanu la conducerea revistei ieşene M. Sadoveanu, spre exemplu, depunea o preţioasă şi autorizată mărturie : „Cît a apărut „Viaţa românească" la Iaşi, G. Ibrăileanu a fost inima ei, în sens anatomic. N-a apărut un rînd în revistă fără să fi fost cetit mai înainte de dînsul. El era regulatorul fiecărui număr, cumpănitorul polemicelor, al articolelor grave, al problemelor înfricoşate. Cu sănătatea lui şubredă, a stat neadormit la această datorie a vieţii, întreţinînd în acelaşi timp o foarte întinsă corespondenţă cu colaboratorii". Publicarea corespondenţei primită de Ibrăileanu între anii 1906—1933 nu numai că nu vine doar să confirme nişte adevăruri spuse şi recunoscute, dar, în bună măsură, aduce documente noi, propune detalii importante, nuanţe demne de luat în seamă. Scrisorile conturează cu vigoare autoritatea criticului principal al revistei, devotamentul său imens, marile sale calităţi de cultură, gust şi fineţe. Şi volumul acesta — primul * a apărut în 1966 — răspunde mai multor deziderate ale istoriei literare, în sensul că defineşte profilul unei reviste, al unei mişcări literare, proiectează lumini asupra unei epoci, asupra unor scriitori şi opere cu concepţiile lor, comunică amănunte relevante privind gruparea forţelor care au iniţiat revista, pregătirea primelor numere, primele ecouri, angajarea colaboratorilor. Primul număr — consemna I. Botez — a fost cerut de librării în cît mai multe exemplare, iar la 31 iulie 1906 se realizează 1800 de abonamente. Izabela Sadoveanu notează de două ori ecoul trezit de revistă la Bucureşti : „Revista e admirabilă. Mai bună decît cele mai bune numere din „Revue de Revues". Felicitările mele entuziaste şi dorinţele noastre cele mai arzătoare ca ea să dureze tot astfel. Tot Iaşii noştri !...

Cred că ai văzut ce primire îi face Iorga în „Sămănătorul". Deja te cunoaşte acum şi se vede forţat să te ia drept ceea ce eşti... Pe toţi cîţi i-am văzut sînt încîntaţi de revistă şi cei cîţiva studenţi mai serioşi vor să se aboneze şi au promis să facă propagandă activă pe unde vor putea". Altă dată, după ce apăruseră nouă numere, Izabela Sadoveanu remarcă elogios coeziunea colectivului de conducere. Din Germania, C. Botez anunţa în 1909 buna primire : „Pe aici, pe la Berlin, printre români, „Viaţa românească" se bucură de un prestigiu extraordinar, iar tu în special ai partea leului". Peste ani, în a doua etapă de apariţie, revista şi-a menţinut şi consolidat buna faimă. Astfel, M. Ralea scria în 1920 de la Paris : „În orice caz, ca informaţie culturală „V.R." întrece aproape toate revistele de aici. Iar pe cele de la noi !..."

Vasta corespondenţă are darul de a contribui la conturarea specificului revistei, a direcţiilor ei de afirmare, a aportului redactorilor ei şi a scriitorilor din cercul „Vieţii româneşti". Mai toată corespondenţa concură la precisa definire a lui Ibrăileanu, conducătorul de revistă şi omul. Acesta, de o rară distincţie, a ştiut totuşi să imprime redactorilor revistei şi colaboratorilor ei un neabătut respect pentru punctualitate în predarea lucrărilor. Pentru aceasta, nu se sfia uneori să-i învinuiască, evident pe cel mai afabil şi colegial ton, de „lene şi puşlamalism". De altfel, însuşi criticul — cum reiese din scrisorile de la I. Botez — nu se menaja cînd nu-i ieşea ceva pe plac. Scrisorile de la M. Carp şi M. Sevastos transmit teama celor doi de a nu lua vreo hotărîre fără încuviinţarea lui Ibrăileanu. Dincolo de acest fel de îndrumare se situează aceea esenţială exercitată asupra literaturii care apărea în revistă. De o mare apreciere s-a bucurat din partea unor scriitori ca I. Al. Brătescu-Voineşti, C. Stere, Otilia Cazimir, I. I. Mironescu ş.a., îndrumarea colegială dar nu mai puţin exigentă din partea autorului *Adelei*. C. Stere se arată recunoscător pentru observaţiile de lectură, în care nu erau neglijate problemele gramaticale. Acesta îi cerea lui Ibrăileanu nu numai o simplă lectură. Departe de a fi lezat de observaţiile lui Ibrăileanu, Stere îl somează să-şi dovedească toată asprimea : „Dacă nu mă ghilotinezi, te rog să nu mă mai citeşti, căci te faci duşman cu mine ; ai înţeles ?" Îndrumarea se pare că nu era numai de ordin stilistic, de vreme ce o dată Stere se adresează

---

* Volumul I conţine scrisorile primite de la Gala Galaction, Hortensia Papadat-Bengescu, D. D. Pătrăşcanu, M. Sadoveanu şi Paul Zarifopol. Ediţia a fost îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănucă şi Al. Teodorescu, cu o prefaţă de Al. Dima şi N. I. Popa.

cu formula „Ilustrul meu furnizor de subiecte". Mironescu şi-a recunoscut în Ibrăileanu un duhovnic. Ajutorul n-a mers, în unele cazuri, doar într-o direcţie. Sînt numeroase scrisorile în care i se comunică criticului ştiri şi impresii asupra fenomenului literar de peste hotare. M. Ralea îi referă despre Romain Rolland, Jules Renard, Thomas Hardy. Octav Botez îi anunţă apariţia ultimului roman al lui Anatole France, *Les Dieux ont soif*. Acelaşi M. Ralea îi dă sfatul să popularizeze în revistă teoria relativităţii a lui Einstein. Criticul, pe de altă parte, şi-a încredinţat lecturii confraţilor o serie de scrieri, cum ar fi *Adela*. În volum se află scrisoarea conţinînd impresiile de lectură ale lui Al. O. Teodoreanu, care, pe lîngă o opinie favorabilă, a semnalat şi abundenţa de neologisme cu efectul „unor pistrui pe un profil elin".

Multe scrisori nu sînt adresate exclusiv directorului de revistă ci şi omului, scrisori care urmăreau un anume efect psihologic, scrisori care se adresau cărturarului claustrat, reputatului sedentar, avid de a cunoaşte unele aspecte care numai în aparenţă contraveneau seriozităţii şi gravităţii binecunoscute. Unii corespondenţi au căutat să-i speculeze şi o anumită fibră, mai puţin cunoscută din ceea ce se ştia pînă acum : curiozitatea pentru aspectele cele mai diverse ale vieţii. Scrisori de la Izabela Sadoveanu şi N. Quinezu fac loc unor caricaturale portrete ale rivalilor criticului. În 1909, Izabela Sadoveanu se referă la răspunsul lui Ibrăileanu la atacurile lui Iorga. Scriitoarea nu se declară mulţumită de tonul „rece şi obiectiv" al lui Ibrăileanu şi, parcă vrînd să-i dea un exemplu lui Ibrăileanu, iată cum vorbeşte, altă dată, despre Lovinescu : „Am ascultat alaltăieri lecţia practică a lui Lovinescu pentru a fi primit la docenţă : *Sentimentul naturii în poezia română*, şi n-am auzit în viaţa mea ceva mai banal şi mai prost, am avut o deziluzie teribilă şi m-am convins că tînărul doctor e o mare secătură". Urmează epitete ca „ignorant", „superficial", totul spus cu sentimentul definitivului. Nici la Academie n-a găsit ceva mai demn de laudă : Xenopol i-a făcut o „impresie penibilă". În schimb, „Duiliu, mai gigel decît oricînd, cu floarea la butonieră şi atitudinea aceea de păun care-şi resfiră coada, a moţăit un timp pe un scaun, uitînd că trebuie să mai facă frumos la boieri şi apoi a adormit de-a binelea ; l-a sculat Ganea tocmai cînd era să lunece sub masă". După aceeaşi Izabela Sadoveanu, pornită să anuleze pe toţi rivalii lui Ibrăileanu, Ilarie Chendi nu avea în 1912 „absolut nici o autoritate în cîmpul literilor, nici aiurea". Lovinescu însă deţine primatul în scrisorile ei defăimătoare. De cîte ori îi răspunde polemic Ibrăileanu, de atîtea ori exultă şi Izabela : „Şi cum l-ai mai luat pe Lovinescu !...cu ce delicateţă şi eleganţă mi-l prezinţi publicului în posturile cele mai ruşinoase şi în toată goliciunea nulităţii lui indecente ! ce satisfacţie am avut". Pe lîngă caracterul destul de pasionat şi necenzurat al scrisorilor Izabelei Sadoveanu, surprinde şi o totală autoproslăvire : „Înţeleg aşa de bine atîtea lucruri, gîndesc aşa de clar şi juisez din tot sufletul de inteligenţa mea". Scrise în asemenea stare sufletească, unele scrisori nu mai miră astăzi. În cazul scrisorilor de la Constanţa Marino-Moscu, Ibrăileanu se afla în situaţia delicată de a tot citi acuzaţii la adresa lui M. Sadoveanu pe tema unui „rapt" literar. În maniera scrisorilor Izabelei Sadoveanu este şi una de la N. Quinezu, în care acesta relatează scandaloasa impresie făcută de G. Pascu în Elveţia, unde era taxat de diferiţi străini în asemenea termeni : „încăpăţînat, arţăgos", „greţos", „stupid". Semnatarul scrisorii îi sugerează lui Ibrăileanu să-l prezinte pe cel etichetat astfel lui Caragiale, „căci e păcat să se piardă neutilizat un asemenea tip, pentru literatură".

O serie de scrisori conţin descrieri de călătorie pentru acela care nu-şi putea îngădui decît vizite estivale pe la mănăstirile moldovene. I. Botez îi prezintă cu lux de amănunte Potsdamul şi palatul Sans Souci cu terasele, boschetele, serele şi jocurile de apă. Ibrăileanu va fi citit cu îngăduinţă imboldurile tactile ale vizitatorului I. Botez, care-i scria după ce văzuse camera lui Voltaire : „Aveam nevoia parcă să pun mîna pe unele din aceste obiecte şi, drept să-ţi spun, nu m-am putut stăpîni să n-o pun". Izabela Sadoveanu trimite şi ea lungi scrisori despre Elveţia, iar M. Ralea are grijă întotdeauna să-i anunţe itinerariile sale. Într-o scrisoare, întîlnim pe un M. Ralea sentimental, lacrimogen. Văzînd Parisul anului 1926, decăzut economiceşte şi esteticeşte, deosebit de acela al studenţiei sale, consemna contrariat şi îndurerat : „Ieri am fost

în Cartierul latin (înadins n-am voit să locuiesc acolo) și la tot pasul plîngeam și eu și buna mea camaradă Fetița''. Toate aceste scrisori, care depășeau terenul strict al literaturii și al problemelor revistei, trecînd în acela al cronicii vremii, cu diversele ei fațete, ni le explicăm cînd aflăm din *Memoriile* (1970) lui Demostene Botez următoarele : ,,Din același proces psihologic, venea și interesul, în aparență nepotrivit cu seriozitatea sa, pentru cele mai neinteresante întîmplări din oraș. Ne îndemna mereu să-i spunem vești, ca orice provincial ; divorțuri, aventuri, scandaluri, care-l amuzau foarte mult. Asta venea și din izolarea lui de lume, pe care o suporta cu deliciul intelectualului ce se simte bine în orgia ideilor sale și șlefuirea lor, dar cu tristețea de a pierde pentru totdeauna o fațetă a vieții ce nu-i era dat să o trăiască. Cu autoironie, ne îndemna : « Hai, mai spuneți-mi niște mahalagisme ». Tragedia interioară din care izvora această dorință puțin potrivită cu delicatețea și discreția lui, făcea să nu aibă nici o nuanță de vulgaritate. Colecta parcă documente ale vieții pe care nu o cunoștea. Documentare gratuită, pentru sine. Nu-l interesa doar ceea ce privea pe cunoscuți, ci orice asemenea fapte în sine, ca o ilustrare mai mult a concepției lui despre oameni și stadiul de civilizație al oamenilor... preistoria''. Să adăugăm, după lectura corespondenței, că un asemenea interes manifesta și pentru ceea ce se-ntîmpla și dincolo de perimetrul Iașilor.

Cele mai multe scrisori sînt străbătute însă de dezbateri de idei, de relatări asupra atragerii de noi colaboratori, de problemele complexe ale revistei. M. Ralea îi scrie despre P. Zarifopol iar Ionel Teodoreanu și Lily Teodoreanu comunică impresia covîrșitoare pe care le-a făcut-o T. Arghezi, cunoscut la mare. ,,Pe deasupra — scria autorul *Medelenilor* — aceiași zei mi l-au trimis pe Arghezi. Acest om și trupește și sufletește, la prima vedere e cîrn, mops și rotund ca un pumn închis. La a doua vedere, dîrz, formidabil, și concentrat ca un pumn făcut de Rodin sub un cer. Pumnul și cerul : atît. Iar mai tîrziu îți dai seama că acest formidabil gest de amenințare și răzvrătire cuprinde în el fastul delicat pe care noaptea, cerul și luncile l-au îngropat în aripile marilor fluturi nocturni. Am pierdut (pentru scris) multe nopți și după-amieze în tovărășia prețioasă a acestui om clădit din fosforescențe. Poate că-s în cîștig. Voi vedea mai tîrziu''. În anul 1926, M. Ralea face un sumar portret al lui P. Zarifopol : ,,La București am cunoscut personal pe P. Zarifopol, cu care am stat zile întregi de vorbă. Îmi place ca tip ; are finețe fizică. E civilizat și inteligent. Mi-a spus că vă admiră mult și că sînteți singurul spirit superior din țară în momentul de față...''

Sperăm că am putut măcar sugera interesul deosebit al corespondenței. Monografiile ce s-au scris pînă acum nu făceau, deci, neavenită scoaterea la lumină a arhivei epistolare a lui Ibrăileanu. Colectivul ieșean care se îngrijește de editarea corespondenței merită și de data aceasta gratitudinea istoriei literare. Studiile viitoare — asupra ,,Vieții românești'', asupra lui G. Ibrăileanu și asupra acelora care i-au scris — vor beneficia substanțial de tipărirea arhivei lui G. Ibrăileanu.

Iordan Datcu

S. DAMIAN, *G. Călinescu. romancier*

După studiile cuprinzătoare, fără doar și poate esențiale în materie, pe care le-au dat cu cîțiva ani în urmă Ov. S. Crohmălniceanu (capitolul *Reconstituirea balzaciană și clasificarea caracteristică*, din volumul *Literatura română între cele două războaie mondiale*) și Paul Georgescu (capitolul *Sensul clasicismului*, din volumul *Polivalența necesară*), recent apărutul eseu monografic al lui S. Damian vine să îmbogățească exegeza operei de romancier a lui G. Călinescu cu o contribuție de amploare, mai laborios extinsă decît toate celelalte anterioare, în măsură a satis-

face exigențele prin complexitatea investigației critice. Autorul își mărturisește din capul locului intenția „de a găsi continuitatea motivelor și de a distribui, pe acest criteriu, materialul epic compact", utilizînd o tehnică a analizei, care evită „succesiunea de cronologie și expunere confortabil didactică". Ni se precizează în plus că „urmărind motivele și antinomiile", pe care se structurează romanele lui G. Călinescu, el a dorit să demonstreze „existența unui univers constituit, cu sfericitatea lui armonioasă, univers care se cere dezlegat în unitatea și coerența lui". Deși concepută eseistic, cu o remarcabilă mobilitate de spirit, lucrarea de reconstituire critică a viziunii epice a lui G. Călinescu, pe care o întreprinde S. Damian, denotă o aplicare extrem de minuțioasă la obiect, pe baza unui plan de argumentare sistematizat metodic, cu o rigoare care exclude de la sine arbitrarul oricărui exces de subiectivism.

Autorul începe prin a disocia în universul moral al romanului călinescian antinomia fundamentală a două principii de forță, una centripetă și alta centrifugă. Puterea centripetă ar implica în primul rînd prezența constrîngătoare a unei autorități negative, care este pentru o serie întreagă de personaje sursa atrofierii lor, a unei stagnări în automatisme. Dacă în *Cartea nunții*, mătușile lui Jim din „casa cu molii apar prezentate în „inerția de familie, care atinge forme ale decrepitudinii și senilității", dacă apoi, în *Enigma Otiliei*, „replierea de grup e mai puțin pasivă și amorțită, datorită familiei Tulea, care, dirijată de apriga Aglae, pîndește prăbușirea altora, intervine în accelerarea ei", se constată că mai tîrziu, în *Bietul Ioanide* și *Scrinul Negru*, „motivul autorității represive e examinat în aspectele lui mai largi, de apartenență la o categorie socială, de solidaritate a castei, care justifică totul". Pentru S. Damian nu încape îndoială că, de la *Cartea nunții* la *Scrinul negru*, autorul nu face decît „să înfățișeze versiuni ale aceluiași spirit intolerant de clan, văzut la început într-o accepție mai mult închistat biologică și apoi, o dată cu tratarea monografică a decăderii unei clase, într-o strategie complicată a disimulărilor, de un riguros determinism social-istoric". După analiza criteriului de autoritate, pe care îl constituie clanul în romanul călinescian, se acordă o atenție deosebită tipologiei care personifică efectul puterii centripete, tipologie clasificată de exeget în categoria maniacilor și în aceea a impostorilor. În perspectiva de „farsă a destinului", în care se desfășoară intriga în opera de romancier a lui G. Călinescu, se descoperă la autor tendința de a întîrzia asupra ravagiilor unei fixații psihice, asupra comportamentului maniacal. „Maniacii la G. Călinescu — ajunge să conchidă S. Damian — nu pot scăpa de fapt de puterea centripetă pustiitoare și jalnica lor cădere apare descrisă cu un ochi de clinician, rafinat cunoscător al psihologiei detracate, dar și cu verva respingerii comice, de pe platforma elogiului necondiționat adresat sănătății în creația biologică și spirituală". Mult mai bogată decît galeria maniacilor este în romanul călinescian galeria impostorilor, pe care exegetul o comentează pe larg, cu o facondă voluptoasă a observației, mai ales că aici are prilejul de a se referi la cîteva dintre cele mai reușite personaje create de romancier, de la Stănică Rațiu din *Engima Otiliei*, considerat a îmbina „parvenitismul cu miticismul", la Gaytany, Pomponescu, Gonzalv Ionescu și ceilalți profesioniști ai culturii, de tipul ariviștilor universitari, din *Bietul Ioanide*, și pînă la Catty Zănoagă din *Scrinul negru*, personaje indicînd fiecare în parte „diferite grade ale adaptării la automatismele vieții pe plan intelectual". Tribulațiile, care consumă existența impostorilor menționați, sînt puse în scenă de G. Călinescu la modul molieresc. „Unghiul comic, în dezvăluirea sforțărilor de ajungere fixează — după părerea lui S. Damian — chiar perspectiva estetică a relatării. Toată această mobilizare a resurselor, cu zarva ei, se dovedește neputincioasă în cele din urmă, fiindcă nu se subsumează unei vocații productive, unei evadări autentice din circuitul automatismului steril". Trecînd la ceea ce i se pare că ar implica puterea centrifugă în lumea personajelor călinesciene, exegetul se oprește la iubire și la creație. Fenomenologia erotică este urmărită mai întîi în ipostaza biologică directă, de exaltare a simțurilor, pe care o atinge Jim prin unirea conjugală, în *Cartea nunții*, mai apoi în criza romantică trăită de Felix, pe de o parte, și în afecțiunea delicat echivocă, de care dă dovadă mai vîrstnicul Pascalopol, pe de alta în solicitarea provocată amîndurora de Otilia, în *Enigma Otiliei* și în sfîrșit în micile complicații

sentimentale, legate de paradoxalul fel de a fi a lui Ioanide, atît în *Bietul Ioanide* cît și în *Scrinul negru*. În paginile de comentar pe tema iubirii, se ia în considerație și complexul paternității frustrate, care își găsește o subliniere dintre cele mai semnificative — după cum o demonstrează primul Ov. S. Crohmălniceanu — în cuprinsul întregii opere de romancier a lui G. Călinescu. Pe linia analizei aspectelor de afectivitate, avînd în vedere mai ales cazul lui Ioanide, S. Damian se crede îndreptățit a susține în cele din urmă că G. Călinescu, „pictor desăvîrșit al diformității sentimentelor, al automatismului expurgat de omenesc, este mai puțin sigur de sine în descrierea umanului veritabil, nealterat de rugină". În referirea la creație, observațiile se centrează în exclusivitate pe tipul de creator al arhitectului Ioanide, care — după teza exegetului — vine să încorporeze, „în antionomia fundamentală inerție — creație", dezbătută de romanul călinescian, „izbînda mișcării vii, veritabile, eficiente", exprimînd elocvent „centrifugalul în raport cu cercul inhibitor". Cu alter-ego-ul romanțat al autorului, ne este dat a lua act de „refuzul tiraniei vegetative" și ca atare de „cea mai deplină ieșire din automatism". Contaminat de îndrăznelile asociaționiste, atît de proprii criticului G. Călinescu, îl surprindem pe S. Damian aventurîndu-se să găsească „reacții tipice, de la Achille la Don Quijote și de la Hamlet la unele tipuri ale lui Molière, unificate în comportamentul lui Ioanide. Din paralelismele și metamorfozele sugerate de el, mai mult într-o joacă a spiritului speculativ, sînt de reținut cîteva, ca un exemplu de virtuozitate a ingeniozității în interpretare. „*Bietul Ioanide* repetă într-un fel construcția *Iliadei*. Sclava Brizeis se numește Ioana, numai că cel frustrat în romanul lui G. Călinescu nu este Achille, ci Agamemnon. Duelul amoros se încheie în farsă. Dacă aheii asaltau Troia, aruncînd lănci și săgeți, amicii lui Ioanide duc lupte sedentare, tolăniți în fotolii, visînd proprietăți și funcții publice rentabile. Mitul eroic al epopeii e descalificat prin postura comică. Doar arhitectul, un Achille mai puțin furios, rămîne credincios înaltelor îndatoriri... Mai convingătoare e descendența lui Ioanide din Don Quijote. După moartea copiilor, trista figură a arhitectului e menționată adesea. Întîlnindu-l, ascultîndu-i proiectele himerice, observîndu-i purtările extravagante, amicii îl scot din categoria normalilor, se poartă cu el de parcă ar fi un bolnav. Arhitectul trăiește în felul său dorul unei alte epoci de virtuți cavalerești și nu se poate acomoda de loc obligațiilor cotidiene. Dacă partenerii săi de conversație sînt angrenați în ocupații prozaice, Ioanide rămîne un vizionar.... Cît despre existența unui strat hamletian în conștiința lui Ioanide, dovezile sînt felurite. Ca și prințul Danemarcei, arhitectul ascultă de imperativul răzbunării. Termenii dramei sînt inversați. Ioanide e răscolit sufletește de trădarea copiilor și de moartea lor. „Orbirea" mamei lui Hamlet poate fi asemănată cu „orbirea" lui Tudorel. Resimte și Ioanide nevoia de a despica cețurile minciunilor, de a dezlega misterele, de a afla adevărul. Fantoma tatălui lui Hamlet are o materializare modernă în jurnalul ascuns de Tudorel. Complotul nelegiuit este însă prea puternic și arhitectul ezită, amînă și renunță apoi la luptă, obosit și resemnat... Se poate demonstra că eroii din *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide* sînt figuri din teatrul lui Molière, introdus în decorul polivalent al romanului modern. Ca o curiozitate, într-un personaj călinescian, poate fi recunoscută fuziunea a două caractere molierești. Stănică Rațiu ilustrează ipocrizia lui Tartuffe, dar, și vicleniile lui Scapin; moș Costache este Avarul și totodată Bolnavul închipuit; în sfîrșit, Ioanide contopește pe Alceste-Mizantropul cu Don Juan". După ce sfîrșește de prezentat universul moral al romanului călinescian, în funcție de forțele sale centripete și centrifuge, S. Damian întîrzie cu o stăruință legitimă asupra cadrului citadin, în care se circumscrie acesta. Constatînd cu acest prilej că G. Călinescu se insereză pe o linie a prozei muntene, cu interesul deschis pentru „morfologia urbei", el înțelege totuși să îl diferențieze categoric de Ion Ghica, Nicolae Filimon, I. L. Caragiale sau Matei Caragiale, care „sînt ispitiți de iradiațiile coloristice, fie ele chiar ale vetusului și sordidului". După părerea sa, autorul *Bietului Ioanide* „se desparte de traseul balcanic", la el „dezgustul pentru bazar" decurgînd probabil „din lipsa de aderență la formele abuliei". La „eroii activi" ai romanului călinescian, începînd cu emancipat-modernul Jim și culminînd cu arhitectul Ioanide, se observă că pot să fie găsite „în germene

sau în formulări definitive cele două deziderate ale programului urbanistic : demolarea și reconstrucția gigantică''. Ultimele capitole ale studiului vin să definească pregnant procedeele de compoziție ale romancierului și natura viziunii sale. Este indentificată din capul locului tehnica balzaciană. ,,G. Călinescu recurge la concentrarea treptată a cadrului, la reglarea obiectivului : după integrarea mare, în timp și spațiu, după fixarea ambianței imediate, se trece la prezentarea protagoniștilor''. În configurarea tipurilor, este surprins ,,spiritul caracterologiei clasiciste, care revendică inerent portretul fizionomic al personajului, biografia cu seriile ei cauzale, relația cu mediul, mici întîmplări care ilustrează caracterul, opinia despre personaj a amicilor sau adversarilor''. Exegetul insistă asupra ,,teatralității'' prozei lui G. Călinescu, văzînd în aceasta ,,o particularitate care ține tot de un clasician funciar''. Materia epică este valorificată ,,scenic'' prin excelență, ,,viziunea molierească asupra vieții primește corectivele unei construcții românești''. Deși se constată la G. Călinescu o categorică opțiune teoretică pentru romanul de formulă tradițională, nedeviat eseistic, necerebralizat, neautenticist la modul consemnării subiective a unor trăiri strict personale, necontingent în sensul de document brut al istoriei imediate, ni se atrage atenția că în practica de romancier a ultimelor volume date de el, *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, izbește prezența unor modalități narative proprii romanului heterodox al secolului XX. S. Damian are prilejul să sublinieze că ,,reconstituirea directă începe să alterneze cu evocarea, cu ancheta, cu construcții ipotetice''. Mai mult, el se simte autorizat să adauge că ,,subiectul nu mai evoluează acum gradat, armonios, ci dispersat'', că se întîmplă să avem a face cu forme de ,,colaj epic'', introducîndu-se în narațiune ,,documentul nedistilat (știrea de ziar, corespondență, procese-verbale, pagini de jurnal etc.)'', că stilul povestirii ,,se intelectualizează'' considerabil, pînă a fi uneori de-a dreptul aforistic, că apare și ,,digresiunea'' de natură eseistică. În continuare, exegetul intuiește bine cum ,,impulsul șarjei'' ,,înclinația spre excepție și bizarerie'', ,,gustul pentru enorm și grotesc'' contribuie la o deformare a viziunii raționalist-clasice a autorului. Pline de adevăr sînt apoi observațiile legate de argumentarea finală a tezei că ne găsim înaintea unui romancier de concepție eminamente comică. Lipsit organic de vocația tragicului, G. Călinescu are în schimb un adevărat geniu al caricării, manifestat cu o jovialitate exuberantă prin cultivarea în roman a tuturor formelor de comedie. După S. Damian există în opera sa epică ,,o dezlănțuire scenică, un balet al măștilor'', care corespunde unei tendințe esențiale a spiritului călinescian, aceea a jocului. ,,Noi bănuim — notează la un moment dat exegetul — că cineva alege cu migală măștile : rictusul enigmatic și crepuscular, rîsul inocenței tembele, mohoreala urîtului. Cînd conturul se întipărește memorabil, mișcarea e oprită în poza cea mai expresivă. După aceea, rotirea de caleidoscop continuă. Nimic nu s-ar înțelege din această perindare, dacă nu am ști că, din culise, fiecare învîrtire a manivelelor e dirijată, supravegheată. Dacă autorului îi place să conducă destinele spre un sfîrșit implacabil — într-un joc diavolesc de perversități și bucurii — chipul lui nu e surprins de luminile denunțătoare ale rampei''. În completare, merită să menționăm ideea, formulată cu subtilitate de S. Damian, referitoare la modul cum procedează G. Călinescu în escamotarea aspectelor de gravitate, pe care le prezintă cîteodată lucrurile în vreun punct al intrigii epice. ,,Premeditat, neliniștea e atenuată și naratorul privește întîmplările din acel unghi din care ceea ce ar putea trezi angoasa capătă un aspect derizoriu, neînsemnat. Folosit ca un fetiș, jocul stăvilește accesul spre regiunile tabu. Comicul invadează episoadele și dă voie autorului, sub motivarea unității de relatare, să evite sistematic abordarea tragicului pe un anume plan, să reteze confesiunea, astfel încît la vedere să ajungă numai faptele intime, reconfortante''.

Judecată în ansamblu, cercetarea monografică a lui S. Damian, semnificativ subintitulată ,,eseu despre măștile jocului'', ni se pare o exegeză solid elaborată, în care demersul critic, demonstrînd un punct de vedere personal în interpretarea operei de romancier a lui G. Călinescu, este dus pînă la capăt cu o sagacitate inteligentă. Substanțial profitabile, prin perspectivele deschise în adîncime, paginile de analiză ale autorului sînt interesante și pe deplin convingătoare.

Se pot aduce însă și unele obiecții. Astfel, credem în primul rînd că exegetul trebuia să fie ceva mai stringent în expunere, să revină mai puțin insistent, de la un capitol la altul, asupra unor acelorași idei. Apoi, în tendința naiv-presumțioasă de a epuiza totul, el merge cîteodată prea departe în investigațiile sale, ca bunăoară atunci cînd își propune să se ocupe pînă și de „materiile prime" în romanele lui G. Călinescu : apa, focul și aerul. Judecățile de valoare, cu privire la un roman sau altul, nu apar din păcate emise deschis. Autorul, în ciuda unor amendamente pe care le aduce pe alocuri cu o incontestabilă finețe, se întîmplă totuși să fie mult prea complezent cu un roman extrem de vulnerabil ca *Scrinul negru*, după cum, pe de altă parte, nu găsește nicăieri prilejul să delimiteze inferioritatea în realizare a *Cărții nunții*, față de operele capitale ale maturității epice călinesciene, *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide*. S-ar fi simțit în sfîrșit nevoia, într-un studiu de asemenea proporții, ca la urmă să figureze și un capitol de integrare a lui G. Călinescu în procesul de evoluție a romanului nostru modern, eventual și cu o punere în paralelă cu Camil Petrescu. Dincolo de aceste mici rezerve și deziderate, ținem în concluzie a sublinia încă o dată importanța contribuției lui S. Damian. Luîndu-și spre dezbatere un subiect de grea încercare, ca acel oferit de ipostaza de romancier a lui G. Călinescu, trebuie recunoscut că tînărul critic a știut să facă față cu îndrăzneală, revelîndu-ne din plin, într-o măsură mai spectaculoasă decît în volumul dat anterior, *Intrarea în castel*, aptitudinile sale de exaget rafinat.

Dinu Pillat

D. D. PANAITESCU, *Carnet inactual*, București, 1970

D. D. Panaitescu a ținut să-și adune într-un volum intitulat modest, dar atrăgător, *Carnet inactual*, unele contribuții de-acum cîteva decenii. de pasionat cercetător al literaturilor franceze și italiene. Am spus modest, deoarece termenul *inactual* ar vrea să indice poate o dată mai îndepărtată cînd au fost concepute studille, fără pretenția unor contribuții revelatorii, realizate conform metodelor de investigație literară de ultima modă. Aparența inactualității ascunde însă, după cum am spus, și atracția unei promisiuni, surpriza unor descoperiri plăcute. Și, la lectură, această surprinză nu întîrzie să apară. Avem de-a face nu cu o înșiruire de studii perimate, compuse în anii unei tinerețe lipsite de experiență, ci cu eseurile unui rafinat și interesant om de cultură, cum s-a afirmat și a rămas D. D. Panaitescu. Ceea ce se degajă în primul rînd din parcurgerea volumului e personalitatea istoricului literar, fiecare studiu însemnînd o alegere, un moment de meditație, afirmarea unei predilecții literare și în special capacitatea de intuiție și de evocare în puține pagini a unei siluete scriitoricești.

Pentru autorul volumului *Carnet inactual*, punctul de plecare al eseurilor sale nu sînt niște alambicate teme literare, nici urmărirea unor comparații îndrăznețe sau descoperirea vreunor relații culturale de mare anvergură. Un motiv, oricît de minor ar fi el, îi îngăduie însă incursiuni de o rară forță evocatoare, de obicei în „mica intimitate" a unui scriitor, acolo de unde mai întotdeauna pornesc marile pasiuni, marile potențe creatoare.

Istoric literar cu adevărat se poate numi acela pentru care o scrisoare oarecare, o pagină de jurnal, o amintire ce privește un scriitor, înseamnă mai mult decît orice semeață tendință de investigație sintetică a operei. Și Panaitescu știe să folosească asemenea materiale, le face să vibreze, deoarece le cercetează nu numai cu erudiția sa, ci cu căldura unui spirit comprehensiv și sensibil. De aceea ne putem opri cu aceeași plăcere asupra unor nume care nu ne spun prin ele însele prea mult, fie că e vorba de Renaudot, de Des Réaux, de Dorgelès sau Béraud, de Algarotti sau Bettinelli, de Majocchi sau Tozzi sau chiar de Artemie Homo-

rodeanu. Nu rămînem în urma lecturii cu gustul arid al unor amănunte de erudiție privind un scriitor mărunt de „atmosferă culturală", cum s-ar spune, ci descoperim un zbucium, o existență, o prezență omenească în locul unui simplu nume. După cum nu vom întoarce foaia plictisiți de o „nouă contribuție" la capitolul Balzac, Rimbaud, Verlaine, Goldoni ori Pascoli, deoarece autorul știe să ni-l evoce într-o postură atît de autentică, încît cel mai fin specialist se va alege cu un cîștig, îl va simți mai viu pe omul și scriitorul arhicunoscut și analizat.

Împărțirea articolelor sale în trei mari capitole nu e lipsită de semnificație. Fiecare din aceste capitole reprezintă o stare de spirit a istoricului literar. Nu e vorba de subiectele în sine care se organizează pe tematici, deși autorul le grupează astfel: domeniul francez, relații italo-române, domeniul italian. Ar fi greu să putem vorbi de o unitate a capitolului „domeniul francez", dacă am ține seama numai de faptul că autorul se ocupă de scriitori francezi. În fond, se sare de la Hugo la Balzac, de la Montaigne la Lamartine și am rămîne cu o serie de medalioane grupate la întîmplare, așa cum fac mai toți cercetătorii unei literaturi străine. De fapt, Panaitescu, în acest capitol își afirmă în modul cel mai pregnant talentul său de scriitor. Un călător într-un muzeu imaginar al literelor, o sondare a intimității naturii omenești creatoare. Nu definiții, nu exegeze, ci o pătrundere cu predominență psihologică în amănuntul vieții scriitorului, care devine relevatoriu prin puterea sugestivă a celui ce evocă. Revederea locurilor natale ale lui Lamartine, muzeul Victor Hugo la Paris, interesele de natură economică ale lui Balzac, lipsurile lui materiale, cărțile de amintiri scrise de Carco, Dorgelès sau Béraud studiile biografice privind pe Verlaine sau Rimbaud, corespondențele lui Verlaine, a soției sale sau a lui Fournier, toate acestea prilejuiesc autorului semne de întrebare menite să sondeze intimitatea scriitorului, să aprofundeze sensurile operei, să întregească cîte un portret nedreptățit, să schițeze un fundal cultural pitoresc, să înțeleagă mai bine geneza unei opere, să explice cîte un gest sau să îndreptățească o atitudine. Am putea spune, întrebuințînd un termen foarte vag, că domeniul francez reprezintă o stare de spirit impresionistă a istoricului literar, ce se conturează în felul acesta ca un cercetător original, plin de vervă și căldură, lipsit de orice pedanterie.

Al doilea capitol, relații italo-române, e ilustrarea capacității de erudiție, de aplicarea cercetării minuțioase și exhaustive. Asemenea studii de relații pot cădea în păcatul unor enumerări de nume și de date, pe care trebuie să le folosești întotdeauna cu creionul și carnetul în mînă. Pînă la urmă rămîi cu ideia că „ceva" relații tot au existat. Aici intervine însă talentul celui care le dezgroapă din periodice și documente. Talentul de a ni-l prezenta pe Asachi atît de pitoresc în ascensiunea lui pe Vezuviu, de a ne înduioșa omenește o clipă pentru soarta acelui tînăr Homorodeanu, de a ni-l face prezent pe Dante în cultura noastră, prin intermediul lui Ortiz, Coșbuc sau Vianu, sau chiar de a-l desprinde ca dintr-o stampă mai veche pe Golescu călătorind prin Italia.

În sfîrșit, a treia parte, „domeniul italian", ar reprezenta momentul „ex-cathedra" al istoricului literar, deși nu simțim nici o clipă că ni se țin cursuri. Pe ici pe colo însă, încadrările în epocă, prezentarea oarecum voit întregitoare a cîte unui scriitor, sistematizarea lor, am spune, agață unele greutăți de plumb zborului stilistic evidențiat în celelalte capitole. Panaitescu se străduiește uneori să fie didactic, și nu înseamnă că atunci reușește să fie autentic. Așa se întîmplă cu studiile referitoare la Sannazzaro, la Gianone sau Algarotti, la frații Verri, dar nu atunci cînd ni-i prezintă atît de viu pe Goldoni, Manzoni, Burchiello sau Savonarola. Recunoaștem în aceste studii buna școală de tradiție a lui Ortiz, care a încercat să îmbine pasiunea pentru descoperirea de arhivă, de document, cu prezentarea apropiată, omenească, a scriitorilor de cea mai diversă factură. Strecurarea unor date personale, a unor amănunte pitorești în conglomeratul faptelor de natură istorico-literară, tonul propriu dat interpretărilor artistice, senzația că profesorul nu-ți predă un curs compilat din tratate, ci izvorît din meditațiile și gusturile sale, reușesc să creioneze ținuta unui cercetător dornic de a propaga și a face

înțeleasă o literatură considerată de prea mulți drept aulică. Regretăm doar lipsa unor materiale mai bogate referitoare la literatura contemporană italiană.

Michaela Șchiopu

SILVIAN IOSIFESCU, *Literatura de frontieră*, Editura pentru literatură, 1969

Permanența meditațiilor legate de problematica teoriei literare este confirmată și de studiul publicat de profesorul Silvian Iosifescu, care, deși teoretician, se lasă uneori cucerit și de comentarea directă a fenomenului artistic contemporan. Încercarea în discuție, amplă, 400 de pagini, urmată de o bibliografie critică și de un indice de autori, este construită din 9 capitole, în care sînt grupate 61 de microstudii. Diferite atît ca subiect, expunerea unor teorii estetice, actuale sau mai vechi, compararea diferitelor opinii cu situația reală a artei, sau prezentarea istoricului unei specii literare, cît și ca unghi de vedere din care privesc subiectul, articolele sînt logic unificate de preocuparea pentru domeniile limitrofe cu literatura.

Bun cunoscător al discuțiilor de specialitate din trecut și din prezent, de pretutindeni, autorul dă aici nu numai o replică personală ultimelor preocupări teoretice, dar și o lucrare utilă, care lipsea literaturii noastre de specialitate; el oferă aici o sinteză, o trecere completă în revistă a teritoriilor ambigue ale artei literare și a problemelor pe care fiecare din aceste teritorii, de hotar cu literatura propriu-zisă, le pune. Prin claritatea cu care prezintă această problematică vastă și complexă, studiul pe care îl prezentăm și pe care îl recomandăm călduros devine primul punct de reper pentru oricine vrea să afle ce este literatura, de frontieră și cîte aspecte poate lua.

De la primele rînduri, autorul anunță că se va ocupa „de teritorii literare foarte deosebite între ele ca geneză, structură și finalitate" (p. 7). Acestea sînt într-adevăr foarte deosebite între ele, se află la limita dintre literatură și istorie, literatură și știință, literatură și filozofie, literatură și tehnică, literatură și publicistică; în aceste teritorii coexistă Tacit și Dumas, Nietzsche și Truman Capote, la Rochefoucault și Geo Bogza, Brecht, J. Sternberg și Eugène Sue.

Deși autorul cochetează timid cu unii termeni la modă ca: statistică, cibernetică, semn algebric, tautologie, totuși atît stilul cît și felul de a gîndi se înscriu în cea mai pură manieră tradițională și n-au nimic a face cu studiile prevăzute cu tabele, grafice și ecuații. Dar deși nu folosește decît metoda tradițională a științei literaturii (discuția estetică asupra unui mare număr de fapte artistice temeinic cunoscute, pe coordonatele trasate de marii filozofi și esteticieni), totuși autorul găsește și prilejul și posibilitatea de a nuanța în spirit foarte obiectiv și persuaziv opinii consacrate sau de a reliefa aspecte foarte moderne ale problemelor operei de artă.

Printre problemele pe care le preia din discuția generală sau pe care le semnalează, se află și cele estetice fundamentale: specificul artistic, definirea valorii estetice, diferențierea ei de celelalte valori (științifică, morală, politică etc.), progresul în artă și probleme de detaliu: problema clasificării sau a posibilității de clasificare a memorialisticii, problema structurii biografiei literare din punctul de vedere al raportului ficțiune—document, problema dreptului de existență a anumitor genuri hibride, reportaj literar, biografie romanțată etc.

Pentru a stabili cadrele prezentării și comentării faptelor artistice autorul afirmă: „genurile de frontieră corespund istoriei la două etape distincte în gîndirea despre artă; una anterioară constituirii conceptului de specific, alta în care conștiința specificității apare chiar în modul de a sintetiza punctul de vedere artistic și cel științific sau filozofic" (*op. cit.*, p. 10). Dar conștiința esteticului este o preocupare și un cîștig tardiv al culturii umane: „i se pot găsi și i s-au găsit înaintași dar filtrarea strictă a esteticului nu este mai veche de un secol."

(*ibidem*, p. 9). Astfel că prima epocă a literaturii de frontieră, cea anterioară automatizării esteticului, cuprinde practic toată cultura umană pînă în secolul XIX. Pentru a explica această situație reală, autorul se referă la „faptul fundamental pe care îl constituie cele două funcții ale cuvîntului... și care a prelungit mult confuzia dintre funcția de comunicare și cea artistică. Ecuația literatură-cultură a fost infirmată teoretic, dar urmele ei mai sînt încă sensibile..." (*op. cit.*, p. 380).

Pe aceste coordonate teoretice se urmărește un istoric al lucrărilor născute la frontiera dintre literatură ca fapt de ficțiune și intenție și istorie, știință, filozofie, tehnică și publicistică; se urmărește linia creșterii sau descreșterii valorilor estetice produse de o anumită confluență și problematica teoretică și practică pe care fiecare hibrid l-a pus cercetătorilor și creatorilor.

Unul dintre capitolele mari îl constituie literatura mărturisirilor, în care autorul nu poate admite nici o clasificare rigidă, pentru că: „în cadrul principalelor forme pe care le iau consemnarea și mărturisirea în scris a unei experiențe sau a unei vieți, jurnalul intim, memoriile organizate pe mari perioade, amintiri răzlețe sau... corespondență..., tipurile de tranziție și situațiile complexe abundă" (*op. cit.*, p. 109). Autorul menționează memorialistica de călătorii, amintiri din închisoare, amintiri din război, din lagărele de concentrare, „feluritele experiențe înșirate pe o lungă scară etică și umană, amintirile exploratorului, ale savantului, ale spionului sau ale borfașului" (*op. cit.*, p. 109); apoi memorii scrise posterior evenimentelor și însemnările cotidiene. De aceea, în „lipsa unei categorii destul de cuprinzătoare vom folosi termenul de memorialistică în sensul lui larg, ce se referă la un tip de comunicare directă apropiată de confidența făcută posterității (memorii) unui interlocutor (corespondența) sau de tipul solilocviului transcris (jurnal intim)" (*op. cit.*, p. 110).

Tot în legătură cu memorialistica autorul încearcă să găsească un moment istoric al apariției ei ca gen literar limitrof și-l stabilește la „momentul istoric al descoperirii individualității." Discută problema raportului subiectiv-obiectiv — adică al raportului dintre valoarea estetică și valoarea de document istoric și, la capătul unei excursii amețitoare prin literatura universală, teoreticianul conchide că pentru valoarea estetică a unei opere literare este indiferent dacă artistul respectă sau nu documentul istoric, întrucît există probe materiale (opera de artă) și pentru și contra principiului de a respecta adevărul istoric.

Tratînd problematica operelor hibride, născute la confluența literaturii cu istoria, autorul cercetează și lucrări de istorie cu valoare literară și lucrări literare folosite ca surse de informație istorică și solicită imperios o „istorie literară a istoriilor"; trece în revistă cele mai importante opinii emise de-a lungul timpurilor de istorici sau de literați în legătură cu canonul frumuseții unei opere de istorie; apoi cercetînd raportul dintre ficțiune și veridic în întreaga istorie a capodoperelor, sesizează și evidențiază modificările concepției despre istorie și timp istoric, ca și ale concepției despre reflectarea istoriei în literatură: viziunile sau punctele de vedere clasic, romantic și neutru, pînă la viziunea modernă anistorică, caracterizată prin anacronie, parodie sau reactualizare a miturilor în termeni actuali. Autorul prezintă paralel și evoluția istoricismului în doctrinele teoriei literare, unde deplînge dizolvarea punctului de vedere istoric prin pozitivism, fenomenologie, structuralism, ca reprezentanți ai neoeleatismului și afirmă ca o coordonată ineluctabilă a umanului „conștiința trecutului și a ireversibilității, a relației prezent-trecut, fie că e vorba de istoria individului, fie de cea a diverselor tipuri de colectivitate în care e integrat. E greu de conceput un stadiu intelectual care să abandoneze multă vreme acest domeniu de interese" (*op.cit.*, p. 270).

Literatura de călătorii întrucît oferă o varietate infinită de opere și tipuri și se dovedește astfel inclasificabilă pe baza unui criteriu unic (astfel după tipul de peisaj avem călătorie descriptivă clasică și romantică; după profesiunea călătorului există literatura de călătorie a marinarului, a scriitorului, a diplomatului etc.) este cercetată „după raportul dintre informație, document, fapt real sau cugetare abstractă și plăsmuirea literară la diferitele ei trepte" (*op.cit.*, p. 210). Urmărind toate capodoperele genului și reliefînd trăsătura specifică

a fiecăreia, autorul conchide însă că în timp ce observațiile de detaliu asupra sensului și valorii estetice pot fi mereu completate și precizate, un verdict tranșant pe grupuri mari nu se poate da pentru că nici un unghi de vedere nu le cuprinde pe toate; între operele literare discutate există deosebiri privind materia tratată, modalitatea tratării, etapa istorică și tipul psihologic; iar evoluția literară, dispariția anumitor trăsături ale operelor, apariția altora, trecerea de la literatura exotică la literatura de aventuri și topirea literaturii de aventuri ... terestre în literatura de aventuri ... cosmice, deci saltul în literatura științifico-fantastică, sînt legate de detalii ale unei anumite literaturi care nu pot deveni legi pentru o alta. Deci transformările specifice literaturii de frontieră confirmă observația că progresul în artă are un caracter particular și diferit de progresul științei.

Literatura născută la hotarul dintre literatură și știință este privită mai rapid. Se cercetează concomitent atît raportul artisticului cu științificul și a echilibrului lor necesar și real într-o operă de artă, cît și raportul dintre artistic sau literar și fantastic, feeric și mitic. Concluziile privind valoarea științifică a literaturii de science-fiction sînt aspre, pe bună dreptate, ca și cele privind valoarea artistică generală a acestor producții, dar autorul crede în posibilitatea creării unor valori artistice majore pe acest teren și caută un Dante.

Analizînd raportul presei scrise sau sonore cu literatura, autorul se oprește numai la două aspecte mari: comentarea produselor consacrate ale acestei confluențe, pamfletul și reportajul literar și cercetarea raportului dintre fapt și ficțiune în reportaj. Comentînd aspectele fiecărei probleme, autorul își amintește că, de altfel, de-a lungul întregii cărți, tot ce s-a spus mai substanțial și mai memorabil în legătură cu acest aspect, pînă la cercetarea sa. El expune și justifică, cu bunăvoința de a menține ceva din fiecare și de a adăuga la bunurile cîștigate; nuanțează și amendează fiecare opinie bazat nu numai pe cunoașterea efectivă a unui enorm număr de fapte artistice, dar și pe o prudență deosebită. Căci autorul cunoaște prea multe pronosticuri îndrăznețe infirmate de evoluția realității artistice pentru a se expune unui astfel de risc. Astfel, din confruntarea ultimelor opinii teoretice în acest domeniu ne-am aștepta ca autorul să aleagă una și să-i dea prioritate. Dar constatăm că domnia sa se mulțumește să le prezinte cu interes, să le amendeze asprimile cu generozitate și să le nuanțeze cu mult spirit de observație, însă nu îmbrățișează cu entuziasm exclusiv nici una, pentru că găsește și semnalează de fiecare dată cîte un fapt artistic care nu numai că rămîne neexplicat sau neîncadrat în teoria respectivă, dar îl și contrazice. Cu pătrundere și subtilitate, autorul lasă astfel deschise discuției nenumăratele probleme mici și mari în interiorul unui domeniu pe care l-a constituit din frînturi disparate pînă azi, dar care de aici înainte trebuie recunoscut în unitatea lui și care se numește „literatura de frontieră".

Rodica Stein

Iosif Vulcan, a Kisfaludy társaságbad, Válogatta, bevezetéssel és jegyzetekkel elláta Köteles Pál, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1970, 124 p. (Iosif Vulcan în Societatea Kisfaludy, apărut sub îngrijirea, cu adnotările și prefața lui Pál Köteles, Editura Kriterion, București, 1970, 124 p.)

Dacă lipsa unui studiu monografic asupra activității și operei lui Iosif Vulcan, caracterizate prin orizontul bogat al preocupărilor multilaterale și prin contribuția prețioasă la apropierea și înțelegerea reciprocă româno-maghiară constituie încă o lacună care se cere împlinită, este un cîștig în sine cu atît mai valoros acest volum despre activitatea lui Iosif Vulcan în cadrul societății Kisfaludy. Volumul a apărut în cunoscuta serie TÉKA, îngrijit, prefațat și comentat de Pál Közeles. Alegerea problematicii, care se integrează în mod firesc

în cadrul dedicat umanului — cadru specific seriei TÉKA — nu este întîmplătoare. Marele avînt care însuflețește aproape toate domeniile culturii transilvănene în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea ar fi de neconceput fără cele patru decenii de activitate ca redactor principal (și universal) al revistei „Familia". Preocupările lui Vulcan, mereu reînnoite prin înțelegerea rapidă și critică a curentelor vremii, spiritul său superior de animare, îndrumare și susținere, prin care îmbrățișează și încurajează noile talente, pasiunea ce-l face ca, prin traducerile sale, să transpună în limba maghiară, cu toată grija, cu tot sufletul, cu toate puterile minții și inimii, comorile neasemuite ale creațiilor populare românești stîrnesc interesul Societății Kisfaludy, care-l alege membru extern în 1871. Vulcan devine membru corespondent al Academiei cu 8 ani mai tîrziu, în 1879, și membru în 1891. Societății Szigligeti, din Oradea, îi rămîne credincios din momentul instituirii acesteia și pînă la moarte. L-a caracterizat patriotismul militant și o competentă inventivitate în organizarea Societății pentru Fondul de Teatru Român, în lupta pentru baza materială și spirituală necesară asigurării continuității teatrului românesc, pentru ridicarea la aceeași treaptă a culturii pe care stăteau atunci popoarele Occidentului.

Într-o scurtă biografie (p. 5—22) Pál Köteles reușește să evoce mediul de patrioți, de cărturari ai familiei Vulcan, care i-au cultivat înclinațiile literare și virtuțile de cinste, de curaj, caracteristice înaintașilor, climatul de efervescență culturală a epocii, care necesita atitudine, consacrare, dăruire. Közeles subliniază că pentru Iosif Vulcan n-a existat păcat mai greu, mai condamnabil, decît a pune piedici culturii națiunii proprii ori luminării altei națiii. Deșteptarea năzuinței poporului către dreapta lumină i-a impus viziunea clară asupra lumii în retrospectivă, contemporaneitate, perspectivă. În această viziune, Vulcan a știut să păstreze echilibrul fertil, nealunecînd pe panta narodnicistă, părînd să recunoască pînă și însemnătatea tezelor marxiste, forța cuprinzătoare a Internaționalei I (p. 13). Comentatorul îi subliniază politica de selectare, susținere și îndrumare a colaboratorilor eminenți ai revistei, conștiinciozitatea și disciplina adecvată profesiei sale de credință : „Ce poate fi mai frumos, mai generos, decît a-ți ridica ginta căreia aparții" („Familia", 1871, p. 608). Trăsăturile mai cunoscute ale lui Vulcan sînt întregite cu altele, cum ar fi condamnarea pedantismului formal, steril, a timidității și ploconirii în fața culturilor apusene, străduința să valorifice resursele popoarelor mici înconjurătoare : „Am primi cu multă plăcere dacă cineva ne-ar traduce o nuvelă sîrbească, croată, ruteană sau slovăcească" („Familia", 1870, p. 526) :

Nu e de mirare că optica reală, străbătută de mîndrie și încredere în forțele creatoare ale poporului, au provocat (p. 20—21) de o potrivă atît atacurile cercurilor românești cu orientări cosmopolite, cît și cele ale publicisticii reacționare maghiare.

Căutînd să cunoască, să explice, să însuflețească, să facă cunoscut, l-au preocupat nu numai nume de vază, opere de circulație (p. 22) pe care le-a comentat în paginile revistei, ci tot ce a fost creație a poporului român : izvoarele cele pururea curgătoare și nesfîrșite ale folclorului românesc. Aruncînd o privire sinoptică și asupra predecesorilor traducători, Közeles arată că traducerile lui Vulcan din *Cîntecele populare românești*, editate de „Kisfaludy Társaság", sînt executate cu o nesfîrșită dragoste, cu o atenție migăloasă, îmbrăcate în forme cizelate cu respect față de izvoare și cu atenție față de cititori.

Discursul de recepție la Societatea Kisfaludy pe tema poeziei populare românești : *A román népköltészetről*, reprodus în acest volum (29—47), arată că literatura populară orală este oglinda sufletească neștirbită a poporului : întruparea nemijlocită a calităților, predilecțiilor, tristeței și bucuriei, virtuților și păcatelor lui. Fragmentele citate în discurs, explicarea datinilor, personajelor și motivelor specifice doinelor, baladelor românești, erudiția științifică, tendința de a pleca de la fapte, de a demonstra și ilustra cu material faptic converg în interpretările lui Vulcan, valabile și astăzi.

În modul cel mai firesc apoi (p. 48—114) este inserat în volum un mănunchi de flori din plaiurile poeziei populare : *Cucul și turturica, Miorița, Lina-Cătălina, Bradul, Ivan Iorgovan,*

Meşterul Manole, doine de dor şi de dragoste etc. — toate în traducerea lui Iosif Vulcan, selectate, adnotate, comentate de Köteles, modificate numai în limitele impuse de ortografie.

Salutul lui Greguss Agost — rostit cu ocazia alegerii lui Iosif Vulcan ca membru al Societăţii Kisfaludy — este reprodus de asemenea (p. 117—120), fiind expresia unei bucurii legitime, dovedind că în mijlocul unei lumi învrăjbite se poate stabili înţelegere şi acord între fraţii care, deşi vorbesc limbi diferite, suferă, se bucură şi lucrează împreună şi, în consecinţă, trebuie să se cunoască din ce în ce mai bine.

Volumul se încheie cu aprecierile critice ale lui Iosif Vulcan asupra traducerilor ce i-au fost înmînate, pentru a le citi din partea Societăţii Kisfaludy.

Cartea — după cum ar dori să sublinieze şi această notă succintă — este bogată în fapte şi idei, fiind accesibilă celui mai larg cerc de cititori, fără a renunţa la exactitatea ştiinţifică, prezentă în cele mai nesemnificative amănunte. Comentariul, notele bibliografice, observaţiile critice ale lui Pál Köteles, oglindesc o atitudine justă, nuanţată prin felul personal de-a privi şi de-a pune în lumină şi aspecte neglijate pe nedrept. Seria TÉKA a cîştigat în valoare şi importanţă publicîndu-i volumul. Aşteptăm apariţia altora în continuare, la fel de interesante atît prin tematica cît şi prin realizarea lor.

Emese KIS

POSITIONS ET OPPOSITIONS SUR LE ROMAN CONTEMPORAIN. Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg (Avril, 1970). Textes recueillis et présentés par Michel Mansuy. Actes et Colloques no 8, Editions Kincksieck, Paris, 1971

Dezbaterile pe tema romanului francez contemporan de după 1945, deşi dirijate de un Centru de Filologie şi Literaturi romane universitar, nu au nimic din spiritul reţinut, prudent şi academic, de catedră. Dimpotrivă, ele ar putea foarte bine trece ca o formă reuşită de a sintetiza direcţiile romanului francez de astăzi, de a-l situa istoriceşte în marele curs al prozei franceze dintotdeauna. Cred că încercînd să definim, totuşi, tema principală a acestor „mese rotunde" animate şi contradictorii de atîtea ori ale specialiştilor adunaţi în forum-ul celebrei universităţi din Strasbourg, care se degajă din confruntările de opinii, prezentările de referate, polemicele orale, am ajunge la concluzia că aceasta este romanul ca funcţie de cunoaştere şi de răspundere umană în angrenajul societăţii contemporane. Totul pleacă, revine sau se are în vedere de la acest postulat al poziţiei, integrării sau opoziţiei scriitorului în confruntarea dramatică cu structurile existente ale societăţii franceze. Romanul ca martor al epocii, ca modalitate specifică de mărturisire a omului contemporan, romanul creaţie adecvată a stadiului actual de evoluţie a gîndirii şi sensibilităţii umane. Nici vorbă de decăderea sau perimarea ca gen literar a romanului, opinie falsă, dedusă din producţia tirajelor nebuneşti ale maculaturii de succes imediat, a unor profeţi prăpăstioşi care privind stelele căzătoare pe cer cred că se prăbuşeşte însuşi universul. Întreaga dezbatere are pe agenda de lucru romanul ca un gen în plină desfăşurare, căutător de noi drumuri, de noi tehnici ale limbajului său specific. Este o modalitate necesară a creaţiei contemporane. *Le Roman, pour quoi faire?* — cum se întreabă romancierul Vercors, este, în fond, marea întrebare de a scrie sau a nu scrie. Pentru ce scriem şi cui scriem? Este un document de viaţă umană sau un document de abilitate stilistică şi formală? Care este adevăratul destin al romanului modern, care îi este „spaţiul literar" autentic? În totul trebuie căutată „natura profundă" a adevăratului roman, nu *romanul-joc* al spiritului inventiv al autorilor, nu *romanul-excitant*, *romanul-plăcere*. Romanul — şi după opinia participanţilor, el are o funcţie prevalentă celorlalte genuri literare — se arată în ultimele

decenii a fi fost un factor activ în procesul de *umanizare* a omului (*homminiser l'homme*), adică în procesul de creştere în adîncime şi de luare de cunoştinţă de sine a omului contemporan. Adevăratul roman este o unealtă conştientă a creatorului cu care se participă „la ascensiunea gîndirii umane", „la umanizarea progresivă" a omului, după cum poate să şi împiedice acest proces. Totul este pus în discuţie ca act de creaţie, dar în primul rînd ca act de conştiinţă a creatorului. Scrisul este un document de răspundere, nu un gest de viaţă ci o opţiune de viaţă, — de unde şi imperativul ca romanul să fie un act de intervenţie pentru o perpetuă ameliorare a condiţiei umane, „a contribui la schimbare", cum spune Vercors. Răspunderea scrisului şi scrisul ca o răspundere, ca un mod grav de interogare asupra omului, mărindu-i gradul de cunoaştere asupra lui şi asupra naturii ! Punctele de vedere asupra romanului contemporan vin din unghiuri diferite şi din opţiuni estetice variate, dar toate au un ligament de unitate, pledînd pentru destinul uman contemporan al acestui gen literar. E pledoaria lui Pierre de Boisdeffre pentru romanul nu al obiectelor ci al lumii, pentru creaţia care iubeşte omul şi care caută omul („A côté du monde, il y a l'homme"). Fireşte, creaţia înseamnă şi limbaj şi experienţă, dar nu acestea sînt scopurile romanului. Creaţia este un act de prezenţă şi de participare. „În spatele oricărei opere literare există nu numai un travaliu literar şi un nou limbaj, există un *om* şi angajamentul personal al unui om" (Pierre de Boisdeffre, *Renouvellement du roman français par l'autobiographie*). Creaţia contemporană este justificată nu de aplicarea reuşită a unor concepte teoretice, ci numai de conştiinţa artistică aplicată cerinţelor omului de astăzi. Romanul, în accepţia lui Pierre de Boisdeffre este un legămînt de viaţă, iar creaţia o necesitate nu de a exista, ci de a dovedi existenţa : „tenter de donner par l'écriture une réponse aux questions posées par la vie, et de transposer dans l'écriture et dans l'œuvre une exigence d'ordre vital. L'écriture naît de la vie el l'œuvre est elle-même une action".

O acţiune transpusă printr-o bogăţie de forme pe care geniul romancierilor le pune în evidenţă prin creaţia romanescă contemporană. Există, după Georges-Emmanuel Clancier (*Poésie et roman*) şi J.-B. Barère (*Poésie et communication chez Julien Gracq*) o nouă structură lirică a romanului, mai bine zis o continuare a romanului clasic ce-şi lărgeşte universul pînă ce regăseşte regatul pur al poeziei. Sensibilitatea modernă n-a alungat din paginile romanului lirismul. „Profunditatea", „introspecţia", „obiectivizarea", „detaşarea" etc. nu înseamnă non poezie, rigiditate, lipsă de sensibilitate, fiorul de taină asupra vieţii şi existenţei noastre. În ciuda tuturor teoretizărilor despre romanul „rece", romanul de analiză şi de laborator, creaţia romanescă continuă să aibă nevoie de poezie. Nu ca un *modus vivendi*, ci ca un mijloc posibil de a se afirma şi de a avansa în procesul de cunoaştere artistică a lumii contemporane. Întru totul, însă, romanul rămîne un „instrument de cunoaştere", după expresia doamnei Van Rossum-Guynon (*Butor, Le roman comme instrument de connaissance*). Pentru această specialistă în problemele romanului, creaţia acestui gen literar în jurul anilor '50 era polarizată în jurul a patru puncte cardinale proprii : „realismul (sau funcţia sa mimetică), caracterul fictiv (nereferenţial), structura obligatoriu temporală şi caracterul său formal („son formalisme"). Pot fi amendate sau ameliorate unele opinii, pot fi discutate deschis altele, dar în orice caz se poate vedea efortul de a sesiza în romanul francez post-belic un mod de creaţie ce se structurează sau caută să se adapteze complexului uman de viaţă de astăzi. „Oniriştii" noştri, amatori de romane de plutire în gol şi evaziune din real ar fi cumplit de dezamăgiţi citind aceste sute de pagini de dezbateri ale unor critici şi istorici literari de renume care tot timpul vorbesc despre roman ca mijloc de cunoaştere şi de difuziune a cunoaşterii umane. Pledoaria pentru roman devine o pledoarie pentru o formă de creaţie activă şi angajată în serviciul umanităţii, „o artă politică şi estetică în acelaşi timp" (A. Kern, *Topologie romanesque*). Rostul romanului este să încerce mereu a depăşi o anume limită a înţelegerii şi a reprezentării, depăşindu-se, prin aceasta, pe sine. Cum încredinţa în luarea sa la cuvînt Michel Zéraffa, orice mare romancier s-a arătat nemulţumit de romanescul de suprafaţă al epocii sale şi a voit să dovedească „un romanesc mai precis". Deci mereu o luptă cu rutina, pentru o cuprindere

inedită și cît mai profundă a realității, o invocare a ei în abordarea de noi zone ale vieții. Pretutindeni a vorbi despre roman la acest colocviu de la Strasbourg înseamnă a referi despre elementul determinant, exterior, despre realul infrastructural. Nu lipsesc nici aplicațiile de metodă asupra unor aspecte ale romanului contemporan, asupra stărilor sale particulare, ca de exemplu în comunicarea lui Raymond Jean despre *Commencements romanesques*, — variante ale începuturilor unei geneze, sau în comunicarea lui Michel Raymond despre *l'Expression de l'espace dans le nouveau roman*. Modalități clasice ale romanului reapar în alte contexte și cu alte afinități, se metamorfozează în forme aparent neînrudite. Astfel J. Petit caută *Permanența și reînnoirea picarescului* în romanul francez contemporan, J. Borel forme ale tipologiei clasice ale romanului autobiografic, adaptată la modul romanului actual (*Problèmes de l'autobiographie*), discuție în care implică o largă gamă de aspecte ale proliferării acestui tip de creație romanescă. Ce sensuri are romanul așa-zis autobiografic, de unde setea de confesiune și de mărturie? Este un pur narcisism steril al romancierilor? Nu! Este nevoia de autenticitate, de descoperire a „nudității esențiale" a ființei noastre, de a se reflecta pe sine însăși, fără invențiuni, de a nu trăda creația, adică sinceritatea mărturisirii adevărului. A începe și a avea curajul începerii cunoașterii omului prin tine însuți. De altminteri, după cum susținea Alfred Kern, nu numai în romanul denumit autobiografic, ci în oricare tip de roman, elementul autobiografic, subiectiv deci, este implicat din capul locului. În fiecare personaj există o parte din viața autorului. Acesta vrea să se spună și să se dovedească la tot pasul: o acută relație și determinație a scrisului în real și în viață. Nici în romanul „ultimului val" (de mult!) nu se căuta o abandonare din rosturile umane, din problematica existenței. Analiza operei unui romancier talentat ca *Jean-Marie Gustave le Clézio* (: *Le roman antiformaliste* de G. Zeltner) este o descifrare a mesajului patetic pentru o redobîndire a universului, o vindecare de alienare a individului, prin ștergerea barierei dintre el și natură. Totul la le Clézio, în vorbire, în stil, în mișcare, sînt forme de autentificare a unei „ființe uimitor de vii: un protest disperat contra morții".

Pare interesantă prin spiritu lalert pole miccontribuția lui Jean Ricardou, deși nu pot împărtăși criteriile nete — care devin scheme — după care judecă diferența specifică a romanului de la o epocă la alta (*Esquisse d'une théorie des générateurs*), roiul de definiții și de compartimente care cer neapărat o mașină de calcul care să ne ajute în lectura critică a operei de artă. Ne este greu să subscriem la ideea că „Problema diferenței prin raport la procedee" ar fi problemă-cheie. În nici un caz „ideea de procedee" nu este chiar atît de nouă pe cît s-ar vrea, și chiar dacă ar fi, ea nu epuizează problema creației, iar problema creației nu este doar munca pe text. Sîntem de acord că nu există o aristocrație de scriitori-născuți, o elită de profesori și „un tiers-état de consommateurs passifs". Dar de aici și pînă la a crede că „tout homme est apte au travail du texte" este o distanță riscantă prin gravitatea ei. Însă dezbaterile cu adevărat înseamnă lansări de opinii și puncte de vedere mai puțin abordate, curajul de a spune și mai ales de a asculta opiniile celorlalți la ceea ce ai spus. Și din acest punct de vedere scopul Colocviului de la Strasbourg a fost din plin atins. Firește, cum recunoștea în alocuțiunea sa finală M. Mansuy, nu se puteau rezolva toate aspectele ce țin de romanul francez contemporan. Dar se discută febril; asupra romanului ca o formă sensibilă a crizei post-belice occidentale, a crizei de readaptare la o societate industrială ce a înstrăinat individul; asupra romanului „tradițional"; asupra romanului „nou" etc., unde și apar rezervele cele mai cronice. Totul, după o metaforă a lui Josane Duranteau din *Le Monde* s-ar putea conchide în „L'aveau, le miroir et le texte" — aspecte inseparabile, și imperative estetice obiective, ce sînt urmărite, la diferite nivele de interpretare, de specialiștii adunați la Strasbourg pentru a analiza un proces revolut și altul în curs de definire a romanului francez, — una din școlile mari ale literaturii universale contemporane.

Marin Bucur

„ROMANTISME" Revue de la Société des Etudes Romantiques, Flammarion, nr. 1—2, 1971.

Graţie unor entuziaşti şi notorii istorici literari francezi, ctitori ai unei societăţi care se ocupă de promovarea prin studiu a literaturii romantice, avem astăzi o revistă specializată pentru cercetarea exclusivă şi permanentă a romantismului din Franţa şi din restul ţărilor unde acest curent literar a fost cunoscut în secolul trecut. După o revistă cu acelaşi profil ce apare în America, în ţările de cultură europeană, de unde s-a declanşat acest curent şi unde a cunoscut toată strălucirea, revista „Romantisme" este aşadar a doua revistă menită să centralizeze studiile şi cercetările aplicate acestui fenomen literar şi artistic. O revistă internaţională de cooperare şi conlucrare a tuturor specialiştilor, care are menirea să cuprindă întreaga arie de desfăşurare a romantismului european. Volumul de debut, orientat tematic şi metodologic pe un aparent paradox; *imposibila unitate*?, vrea să demonstreze, în ciuda diversităţilor şi distanţelor care separă personalităţile lumii romantice, o comunitate de structură şi de infrastructură proprie romantismului. Nu este un fapt de curiozitate istorico-literară, de oarecare modă, această înviere a romanticilor, discreditaţi de promotorii curentelor ce le-au urmat, blasfemaţi de spiritele conservatoriste. După un secol de vîltori şi mai ales după consumarea unor curente literare moderniste, romanticii au devenit adevăraţi clasici, regăsindu-i în seria permanenţelor noastre spirituale şi morale. Revista „Romantisme" este poate prima mărturie, pe continentul nostru, a nevoii de a încorpora creator în gîndirea şi sensibilitatea acestei a doua jumătăţi a secolului XX experienţa şi mesajul uman al romanticilor secolului trecut. Este, de fapt, o punere în discuţie a romantismului ca teorie, mişcare, experienţă, arhivă, în spiritul culturii contemporane. Revista „Romantisme" apare ca o adevărată centrală de studii dedicate scriitorilor şi personalităţilor, acceptate de noi toţi, ca aparţinînd romantismului. Va fi o serie deschisă veşnicei preluări şi discuţii a moştenirii pe care ne-a lăsat-o secolul al XIX-lea. Asistăm la iniţierea unei complexe acţiuni de detectare, preluare şi analiză a unei uriaşe arhive literare şi istorice, încă inedite, a romanticilor. Se remarcă, întîi de toate, urmărind sumarul acestui prim volum al revistei „Romantisme", o varietate a cîmpului de cercetare, o împresurare din toate părţile a literaturii romantice : *voci germane; de la Hugo, la Shakespeare; aventuri ale istoriei; confluenţe cu realismul*; *visul şi realul*; *utopii*, studii pure de istorie literară, de comparatism literar, analize pe text, toate sînt menite să capteze, diferenţiat, fenomenul literar romantic. Marea exegeză istorico-literară asupra romantismului, într-un ansamblu de participare internaţională, — în care se vor regăsi cu siguranţă şi specialiştii români, a început într-un entuziasm de lucru şi într-o perspectivă a cercetării fără precedent. De la Jacques Seebacher, şi Georg Lukacs, Paul Viallaneix şi Pierre Barbéris, pînă la „documentarea" Lamartine a lui Christian Croisille şi aceea asupra fondurilor documentare de la Biblioteca Naţională de la Paris, în deceniile postbelice, a lui Alfred Fierro, sumarul revistei „Romantisme" prezintă o gamă de aspecte ce relevează marea varietate — şi dificultate totodată — a romantismului secolului trecut. De la identificări de modele (Pierre-Georges Castex, *Lamartine et Talleyrand à l'hôtel de la Mole*) se trece la comentarii meticuloase cu aplicaţii ale modurilor filologico-structuraliste matemetice moderne (Anne Chevalier, *Notes de lecture sur „Artemis"*; Jean-Marie Gleize, *Stendhal, le travail du texte*; Claude — Gilbert Dubois, *Eléments pour une géométrie des non-lieux*), ori la discuţii asupra unor opere ce au implicaţii extraliterare, de relaţii de determinare a personajului romantic (Jean Marie Piemme, *„Lorenzaccio" : impasse d'une idéologie*), cînd personajul mussetian se dezvăluie în postura unei critici asupra modului propriu de a acţiona în faţa istoriei, incapabil să persevereze, căzînd victima vremii sale, victima eului său debil pentru a înţelege epoca. Este o acuză a unei viziuni istorice statice, închise, fără perspectivă. Istoria nu se putea schimba operînd tactic cu sistemul renunţării, al aventurii ori al dorinţei anarhice şi disperate. O fină interpretare a sufletului poetului romantic se găseşte în studiul lui Pierre

Albouy, *Hugo, ou le Je éclate*, cu mutațiile subiectului liric și ale sensurilor pe care le implică de la o etapă la alta a evoluției artistice a autorului lui *Hernani*. În funcție de acest *eu* al romanticilor se delimitează și eroul, eroul romantic, fie ca individ fie ca colectivitate, care la un istoric, precum Michelet, se împlinește pînă la identificarea ideală a celor două ipostaze (Paul Viallaneix, *Le Héros selon Michelet*). Tot legat de Michelet vine și studiul lui Jean-Marie Borzeix, *L'Unité et l'Union du „Peuple" à „La Bible de l'Humanité"*.

Am vrea să încheiem rîndurile noastre, de salut, revenind la cîteva studii de o acută originalitate și frumusețe a dialecticii demonstrației literare. Am în vedere eseul din tinerețe al lui Georg Lukacs, *Novalis et la philosophie romantique de la vie* — o achiziție de preț a redactorilor revistei „Romantisme" — analiză hegheliano-marxistă a „singurului adevărat poet al școlii romantice". După Lukacs, numai Novalis reprezintă sufletul romantic; el îl transformă în cînt. Ceilalți, după opinia lui Lukacs, erau poeți romantici, Novalis era numai poet. De aceea el a salvat romantismul cu propria sa viață, deziluzie și durere. Novalis este cel ce semnifică întrutotul poezia romantică, pentru că el nu a rămas la dogma romantică, trăind romantismul ca pe viața lui însăși.

În continuare, citățm pentru inteligentele și profundele considerații de ordin teoretic: Catherine Backès — Clément, *Le Miroir et la Régression*; Eugène Faucher, *Kafka romantique*; *contre toute exégèse*; Françoise Gaillard, *Nerval, ou les contradictions du romantisme* și Pierre Barbéris, *Naissance de l'ailleurs*.

Revista „Romantisme" debutează, în acest fel, într-o deplină formație intelectuală, pentru apărarea și cunoașterea în spiritul vremii noastre a tezaurului lăsat omenirii de romanticii secolului trecut. Istoria literară, într-o epocă ca aceea a noastră, a specializărilor și delimitărilor severe de domenii, are odată cu crearea Societății de studii romantice și a revistei „Romantisme", o subdiviziune necesară, o ramură de sine a comparatismului și a istoriei și teoriei literare. Revista „Romantisme" este mărturia unei nevoi pe care permanențele spiritului uman o reclamă mai mult decît oricînd astăzi, mai ales cînd ele aparțin artiștilor atît de generoși și de eroici, exemplari de cele mai multe ori prin viața și opera lor, pe care ni i-a dat lumea romantică. Ea se circumscrie, de altminteri, unui întreg plan de acțiune al membrilor Societății de studii romantice, de a valorifica științific patrimoniul culturii romantice. Aceasta nu pentru a deschide o alee nouă de morți într-un Père-Lachaise european, ci pentru a ne cunoaște și a ne apropia mai bine de premergătorii noștri. Revista „Romantisme", cu profilul studiilor și exegezelor ce s-au alcătuit pînă acum, este menită să polarizeze un vast corp de studioși din țările de obîrșie ale romantismului, cît și a celor în care romantismul a fost asimilat în mod organic, ca o necesitate interioară a propriilor culturi, pentru a dezgropa cetățile ce încă nu se cunosc, pentru a îngriji de valorile ce ni s-au transmis și pentru a le face accesibile publicului actual. Revista „Romantisme", ca și Societatea de studii romantice, este un eveniment în lumea istoriei literare franceze și internaționale. Ca unii în a căror literatură romantismul are structurile sale originale, adaptate unei realități naționale, comunicînd în multiple direcții și momente cu adevăratul spirit romantic francez, german, ori italian, vedem în revista „Romantisme" o ocazie reală pentru cunoașterea mai adecvată a fenomenului romantic românesc, parte din totalul fenomenului romantic european.

Marin Bucur

ARCHIBALD MAC LEISH, *Poetry and Experience* (Peregrine, 1965, Londra)

În *Poetry and Experience* (*Poezie și Experiență de viață*), publicată în Peregrine 1965 — Londra, unul dintre cei mai distinși poeți americani, profesor la Harvard și autor a numeroase

lucrări de beletristică şi critică literară (*The American Cause*, *A Time to Speak*, *Poetry and Opinion*, *A Time to Act* etc.), Archibald Mac Leish, îşi exprimă punctele de vedere asupra naturii poeziei şi a legăturii dintre poezie şi viaţă. Cartea îşi are originea în cîteva cursuri şi conferinţe ţinute la Harvard — şi ca atare are numeroase referinţe concrete şi trimiteri la text. Tonul este viu, familiar şi nepretenţios.

În primele capitole Mac Leish discută despre funcţia cuvîntului, a imaginii artistice şi a metaforei; apoi trece la cercetarea lor în raport cu patru poeţi: Emily Dickinson, Yeats, Rimbaud şi Keats. Mac Leish porneşte discuţia într-un mod original şi fermecător de la cîteva citate ale lui Lu-Chi (poet şi om de acţiune mort în 303, exemplul lui ilustrînd de la început părerea lui Mac Leish că poezia nu poate exista în izolare, ruptă de viaţă). Opera acestuia, *Fu* un fel de poem în proză despre literatură şi în special despre arta poetului este mult mai apropiată condiţiei noastre actuale decît cea a lui Aristotel sau Horaţiu. Pentru Lu-Chi poetul se situează în centrul universului, contemplînd misterul şi complexitatea lumii şi abia după aceea trece la scris, încercînd „să prindă cerul şi pămîntul în cochilia formei artistice".

Astfel, de la început, Mac Leish combate concepţia tradiţională a artei ca act de aşteptare pasivă a unui simbol pornit din adîncimile subconştientului, a poemului ca un eveniment izolat, secret, „un strigăt rapsodic rătăcit". Poezia începe nu în izolare, ci într-un raport, şi anume în raportul poet/lumea înconjurătoare. În locul unui simbol greu de descifrat se naşte o imagine, un poem realizat în spaţiul cuprins între artist şi lumea înconjurătoare. În sfîrşit, poetul nu este un contemplator pasiv ci un om care ia o poziţie, „în centrul lucrurilor", pentru a observa complexitatea universului — centru nu în sens spaţial ci în sens de centru de receptivitate. Iată o revendicare neaşteptată pentru poezie, pe care am fost tentaţi s-o privim de multe ori ca aparţinînd unei lumi aparte, izolate, rupte de realitate. Mai departe, poetul nu este un inventator de forme libere, pentru el forma artistică este o „cochilie" în care încearcă să prindă întregul experienţei umane „cerul şi pămîntul" de care vorbea Lu-Chi, şi să-i dea sens. Deci poezia este un mijloc de înţelegere, de cunoaştere a semnificaţiei lumii înconjurătoare.

La ceea ce ajungem cînd citim şi studiem o poezie nu este o cunoaştere pe care o putem extrage din poezie şi defini în termeni abstracţi. Există o anumită semnificaţie a poeziei care dispare cînd nu mai avem poezia în faţa noastră, pe care o regăsim doar întorcîndu-ne la cuvintele poeziei, în contextul ei. Aceste cuvinte cunosc o intensificare a sensului lor care nu poate fi definită abstract, sînt „încărcate cu înţeles" în interiorul poeziei şi îl pierd cînd sînt extrase din structura poetică, în vorbirea de zi de zi.

Această intensificare a înţelesului cuvintelor se explică prin faptul că în poezie ele se găsesc într-o structură dublă: una compusă din cuvinte ca sunete (astfel aprecierea unei poezii se face mult mai bine cînd aceasta este citită cu voce tare), şi cealaltă compusă din cuvinte ca semnificaţii, ca idei. Mac Leish se situează între cele două poziţii extreme cu privire la această problemă. Una, cea a lui Mallarmé, care considera că poezia se face cu cuvinte, nu cu idei, cu cuvinte ca sunete şi că orice sens evocat de sunete este secundar, accidental. Iar cealaltă noţiune, anume că în poezie cuvintele trebuie să fie despuiate de orice asociaţie sau efect în afara sensului lor ca atare — astfel devenind simboluri intelectuale, precise şi aride ca şi cele din matematică, este foarte răspîndită în cercurile intelectuale contemporane, în unele universităţi anglosaxone, printre adepţii poeziei concrete. Concluzia lui Mac Leish este că mînuirea cuvintelor exclusiv ca sunete nu poate produce intensificarea sensului în poezie dacă nu este însoţită de mînuirea cuvîntului ca înţeles.

Interesantă este legătura dintre cele două structuri, de cuvinte ca sunete şi de cuvinte ca înţeles, între care nu există corespondenţă (cu excepţia onomatopeelor). În relaţia cuvintelor privite din punct de vedere al înţelesului nu există ordine logică, precizie, relaţie cauză-efect. Iar cînd sensul începe să se clarifice, după una sau mai multe lecturi, el este recepţionat prin facultăţi senzoriale şi emoţii şi nu raţional sau prin facultăţile logice. În schimb, structura sunetelor poate fi examinată, analizată, discutată în numeroase pagini de critică prozodică.

Cealaltă va dispărea însă la prima încercare de rearanjare logică, precisă, în afara poeziei. Dar această structură a sensului este şi ea supusă unei organizări şi cel puţin la fel de subtil controlată ca cea a sunetelor. În poezie această structură a sensului cuvîntului ajunge să aibă înţeles; în clipa în care aceste sensuri sînt extrase din poezie, puse într-o ordine logică ele îl pierd. Deci doar în poezie această structură de sensuri ilogice din punct de vedere strict raţional începe să-şi găsească semnificaţia, adresîndu-se emoţiilor şi percepţiilor, „pulsului", cum spunea Keats.

Acesta este argumentul lui Mac Leish, care susţine că semnificaţia poeziei nu poate exista extrasă din poezie într-o serie de formulări de sine stătătoare. Ar fi greşit să înţelegem din această observaţie că gîndirea nu are nici o legătură cu poezia. Abstracţia distruge, dizolvă poezia. Deci receptăm poezia prin percepţii, citind-o sau ascultînd-o citită; desigur, ea va lăsa urme adînci în gîndirea noastră. Reiese din observaţiile lui Mac Leish că noi ne apropiem de poezie într-un fel indirect, ceea ce este atestat de faptul că orice discuţie despre poezie recurge la metafore şi imagini artistice. Şi în măsura în care nu se supune la abstractizare şi în care trebuie să reţină caracterul concret al metaforei, al imaginii, poezia nu poate fi sesizată doar de raţiune. Nu trebuie însă să înţelegem că Mac Leish ar sugera că poezia este opusă raţiunii, antiraţională, ci că raţiunea e un mod imperfect de a ajunge la înţelegerea unei poezii.

Înţelegerea unei poezii se realizează prin examinarea imaginilor, a metaforelor şi a dublei structuri a cuvintelor. Legătura dintre ele explică în parte acea emoţie pe care o simţim cînd citim o poezie. Imaginile artistice, metaforele nu sînt simple mijloace de înfrumuseţare ale unei poezii, ci elemente esenţiale ale structurii ei. Ele acţionează asupra facultăţilor senzoriale, percepţiilor, făcîndu-le să prindă un fragment din „analogia universală" şi găsindu-i sensul. Acestei analogii universale, acestei relaţii dintre ceea ce logic pare lipsit de legătură, i se dă semnificaţie în poezie. Ne reamintim de Aristotel în *Arta poetică*: „o metaforă bună implică percepţia intuitivă a similitudinii în disimilitudini"; de Baudelaire „l'imagination du poète est la plus scientifique des facultés, parce-que, seule elle comprend l'analogie universelle" sau de I. A. Richards: „metafora este supremul agent prin care lucrurile pînă atunci disparate şi neînrudite sînt apropiate în poezie". Acest punct de vedere nu este „foarte la modă" în epoca actuală. Camus, Sartre vorbesc în lucrările lor despre lipsa de sens a vieţii, o reduc la absurd. Dar nu se poate vorbi despre absurd fără a presupune existenţa unui sens pozitiv — ambele fiind incluse în analogia universală. Deci lumea are semnificaţie în sine, în părţile ei componente în legătura dintre aceste părţi; şi legătura dintre aspectele ei, atunci cînd poate fi intuită în poezie, îşi capătă semnificaţia reală.

În partea a doua a cărţii sale Mac Leish discută despre diferite sensuri pe care diferite poezii le descoperă în diferite trăiri specifice: poezia vieţii intime, personale; poezia vieţii publice; poezia anti-vieţii; poezia „realităţii de facto". În fiecare caz Mac Leish porneşte de la text şi-şi alege poeţi reprezentativi, pentru a ajunge la nişte concluzii.

Ca poet al lumii interioare, personale, o alege pe Emily Dickinson; poeziile ei sînt explorări ale lumii ei personale, întotdeauna zguduitor de reale. Simplitatea şi lipsa de graţie voită a structurii de sunete explică în mare parte forţa poeziilor ei. Cuvîntul ca sunet este întrebuinţat într-un fel foarte primitiv, iar ca semnificaţie într-un fel care este foarte departe de a fi primitiv. Noţiuni universale, abstracte şi generalizări (zori, amiază, disperare, singurătate, moarte...) cînd sînt rostite de vocea ei specifică, cu tonul ei specific, devin concrete, prezente. Fără această extraordinară măiestrie a tonului, realizările ei poetice ar fi imposibile. Să scrii în mod constant despre moarte, durere, agonie şi frică înseamnă aproape să asiguri eşecul artei, fiindcă arta trebuie să se ridice deasupra experienţei umane, s-o ordoneze şi s-o controleze. Poeziile ei au un ton spontan, sînt foarte apropiate de vorbirea dramatică, şi ni se adresează nouă, ca interlocutori cu o voce apropiată şi foarte personală. Nu este o poezie a monologului surprins, cu care ne-a obişnuit poezia contemporană; subiectul poeziei fiind experienţa umană, obiectul ei trebuie să fie de asemenea umanitatea. Deci la Emily Dickinson

şi în general în poezia lumii interioare, tonul este cel mai important mijloc de a găsi semnificaţie. Cititorul are senzaţia că recunoaşte sentimentul de singurătate în faţa morţii, angoasa etc., şi în această recunoaştere constă structura semnificaţiei. Sîntem confruntaţi cu trăiri noi prezentate ca trăiri cunoscute, recunoscibile. Deci dacă lumea experienţei personale poate fi captată, făcută vizibilă şi intuită în poezie, atunci ea îşi capătă semnificaţia adevărată.

Mac Leish combate „tabu-ul" contemporan, după care poezia nu trebuie să fie angajată şi nu trebuie să aibă de a face cu lumea publică, fiindcă astfel se coboară la propagandă de proastă calitate. Şi singurul mod de a-şi argumenta punctul de vedere este examinarea operei unui poet care a încercat să dea semnificaţie vieţii sociale — Yeats, şi după părerea lui Mac Leish faptul că Yeats este unul dintre cei mai mari poeţi moderni este cel mai bun argument. Yeats, care a trăit timpuri zbuciumate într-o ţară zbuciumată — Irlanda — părăseşte la un moment dat, în anii maturităţii în cariera sa de poet, drumul arid al estetismului pur şi se întoarce la realitatea socială contemporană. Îşi dă seama că viaţa nu există pentru a servi poezia ci poezia există în contextul vieţii publice contemporane. Cea mai bună dovadă că poezia poate da semnificaţie realităţii sociale se găseşte în aceste poezii angajate ale lui Yeats. Cînd le citim, ne întrebăm dacă oamenii cărora le-au fost dedicate (în general luptători şi susţinători ai cauzei Irlandei) au schimbat starea de lucruri în Irlanda sau dacă poeziile nu dau sacrificiilor lor adevărata lor semnificaţie.

Unii poeţi par să privească poezia nu ca un mijloc de a descoperi sens şi ordine în viaţa haotică a omului, ci ca ceva opus vieţii. În anumite perioade pare să existe o nevoie a sufletului omenesc de a căuta o lipsă de sens în viaţă (de exemplu dispreţul anahoreţilor pentru viaţă, absurdul lui Camus, *La nausée* a lui Sartre). Fără îndoială că există şi o poezie care să corespundă acestei nevoi şi nici o concepţie despre artă nu poate şi nu trebuie s-o ignore. Pentru a găsi o autentică revoltă împotriva vieţii, Mac Leish nu se opreşte la Sartre şi Camus, a căror revoltă o consideră intelectualizată şi palidă, ci se întoarce la Rimbaud (Rimbaud cu strigătul său ridicol şi pasionat pentru o „tulburare lungă raţională şi prodigioasă a simţurilor", cu dispreţul brutal la adresa providenţei şi a oamenilor în *Les pauvres à l'église* şi *Venus Anadyomène*). Pentru el poezia nu este un mijloc de a prinde universul în perimetrul formei. El aderă la nişte cerinţe extreme, tiranice, ale cunoaşterii poetice. Printr-o dereglare planificată a simţurilor, cunoscînd toate formele de dragoste, suferinţă şi nebunie, poetul va deveni „le suprême savant", va ajunge la necunoscut, la viziuni, va fi „le poète voleur de feu". Concluzia la care ajunge Mac Leish, pornind de la Rimbaud, priveşte natura poeziei în general. Poezia nu este o revelaţie a necunoscutului, a unor sensuri ascunse, dezvăluită poetului care îi sacrifică identitatea şi conştienţa sa, ca un mediu în transă. Poezia este artă, şi ca atare prinde universul în „scoica" formei artistice. Cea mai bună dovadă sînt chiar poeziile lui Rimbaud care dau greş ca probe ale crezului său poetic, ca instrumente de viziune, de revelaţii şi de aceea îl duc pe poet chiar la revoltă împotriva propriei arte, pe care o părăseşte — dar care rămîn pentru cititori poezii de înaltă ţinută estetică ale celor mai intense trăiri.

Ca opus lui Rimbaud în concepţia sa despre artă, Mac Leish îl alege pe Keats. Acesta descoperă frumuseţea şi puterea imaginaţiei, fiind însă conştient de pericolul trăirii exclusiv în imaginaţie, şi în aceeaşi măsură acceptă frumuseţea realităţii de facto a întîmplărilor reale trăite (the arable field of events).

Pornind de la o afirmaţie implicită în poemul lui Lu-Chi, argumentînd-o cu discuţii despre structura poeziei şi despre operele unor poeţi diferiţi ca personalitate, Mac Leish ajunge la concluzia că cea mai profundă necesitate umană este de a găsi un sens, o semnificaţie în viaţă şi că poezia este unul dintre cele mai eficiente mijloace în acest scop. Felul său de a aborda problema este examinarea modului în care o poezie acţionează asupra cititorului şi cum se leagă de experienţa care a inspirat-o. Rezultatul este o introducere foarte lucidă şi pătrunzătoare în aprecierea poeziei.

Catrinel Petrulian

„ENCOUNTER" septembrie, 1971, Londra

La prima vedere, revista publicată la Londra, „Encounter" (Întîlnire), după cum reiese din numărul pe septembrie al acestui an, oferă unor cititori de cultură, dar nu unor specialiști, un amalgam de articole critice și eseuri din domenii foarte diferite. Astfel, politica economică este tratată într-un grupaj de articole purtînd ca titlu *Drumul înainte spre Europa*, în care Leo Labedz și Andrew Shonfield discută problema intrării Angliei în Piața Comună, argumentele *pro* și *contra*, urmările obiective în ambele cazuri. Autor a mai multe cărți de specialitate, Luigi Barzini apare în paginile revistei cu un articol istoric *Risorgimento : reflecții istorice despre creerea Italiei*, unde analizează evenimentele care au dus la unificarea peninsulei prin intermediul a două întrebări considerate de el, cheie : de ce atît de tîrziu și de ce atît de repede. La rubrica „Oameni și idei", Brian Inglis face un studiu de economie intitulat *Săracii care au fost cu noi*, iar la rubrica „Note și subiecte" Max Beloff oferă note de călătorie prin Israel, Cipru și Iran, pline de considerații generale istorice și economice.

Totuși, cea mai mare parte a revistei „Encounter" este dedicată artelor, și, mai ales literaturii, prezentă atît prin articole critice, cît și prin beletristică.

Astfel, rubrica „Coloana" se ocupă de ceea ce de obicei se numește „avangardă", afirmînd că aceasta produce „o anumită senzație de nesiguranță, ca și cum ai suferi de amețeli sau ți-ai fi pierdut simțul echilibrului, pur și simplu din cauză că te încăpățînezi să cauți în opera de artă ceva ce nu se află acolo și nici nu ar trebui să se afle acolo, a cărui absență chiar reprezintă cel mai semnificativ element al operei respective"[1]. Referindu-se la un articol a lui Clement Greenberg în revista „Art International", autorul „Coloanei" analizează foarte subtil diferența dintre „nou" și „original" în artă.

În articolul *De la Caligari la gunoi*, Richard Mayne face cîteva considerațiuni despre cinematograful german, pornind de la lucrarea lui Siegfried Kracauer, *De la Caligari la Hitler*, care încearcă „să dovedească că filmele germane, începînd cu epoca mută, au prefigurat nevroza crudă care a dus la cel de al Treilea Reich"[2].

Capitolul despre teatru este rezervat cronicii pe care John Weightman o face piesei Margueritei Duras, *Iubiții Viornei* (*L'arnante anglaise* în original) prezentată la Royal Court Theatre. Intitulîndu-și cronica *O ne-piesă franceză*, John Weightman analizează cu un oarecare umor și condescendență problematica absurdă ce se desfășoară pe coordonatele unui existențialism preocupat de relația dintre *En-soi* și *Pour-soi*.

Un domeniu care pare să intereseze mult pe redactorii revistei este cel al învățămîntului, căruia îi sînt dedicate două articole. Primul este un reportaj despre ultimile mișcări studențești în Republica Federală a Germaniei. Celălalt, *Studentul negru militant* este un eseu scris de Martin Kilson, unul dintre principalii intelectuali de culoare din America, profesor la universitatea Harvard și membru al Centrului pentru Afaceri Internaționale. Înarmat cu date statistice, profesorul Kilman studiază dezvoltarea mișcării studențești în rîndurile negrilor, mai întîi în cadrul universităților pentru negri, unde se întîlnesc două grupuri distincte de studenți militanți, cel nonviolent, întemeiat de Dr. Martin Luther King și cel violent, „organizat de către Comitetul Coordonator al Studenților Nonviolenți, ai căror conducători (vezi Stokely Carmichael) erau dezamăgiți de stilul de protest politic militant, dar nonviolent, al Dr. King"[3]. Apoi, autorul studiază aceeași mișcare în universitățile albilor, unde s-au simțit clar etapele politicizării straturilor urbane de culoare, începînd cu apariția lui Malcolm X și cristalizîndu-se în Partidul Panterei Negre.

---

[1] *Encounter*, septembrie 1971, p. 41.
[2] *op. cit.*, p. 73
[3] *op. cit.*, p. 84

Revista „Encounter" are două capitole rezervate criticii literare, „Cărți și scriitori" și „Autori și critici". „Cărți și scriitori" prezintă în primul rînd în articolul lui John Holloway, *Aristophan și frontierele ficțiunii*, traducerea în limba engleză a autorului grec de către Patric Dickinson. Lucrînd cu textul original alături, John Holloway face observații stilistice și semantice foarte pertinente ; apoi, comparîndu-l pe Aristophan cu alți clasici greci, în special cu Menander, face cîteva speculații în legătură cu realul și non-realul în literatură. În articolul *Talentul de a face plăcere*, Ronald Hayman se ocupă de antologia poetului american Robert Frost, întrebîndu-se dacă acesta a fost de fapt un poet mare care nu a putut să își ducă geniul pînă la capăt, sau numai un poet minor, care a scris din cînd în cînd poezii de geniu.

„Cărțile selectate" variază de la *Afinități selective* a lui Goethe pînă la *Pavilionul pentru observație* de romanciera engleză contemporană Doris Lessing. Se mai recomandă, de asemenea, o biografie a scriitorului american Nathanael West, o antologie de citate și comentarii de Auden, un studiu comparatist asupra lui Tolstoi și Cehov de Logan Speiss și o nouă traducere de ghicitori anglo-saxone din engleza veche. O ultimă notă se ocupă de revista africană *Transition* care apare în Ghana, și noul ei profil după doi ani și jumătate de suspendare.

Cartea de știință se bucură de atenția cîtorva personalități (Sir Peter Medawar, premiul Nobel pentru medicină, 1960 ; Gerard Piel, editorul revistei „Scientific American" ; Anthony Wedgewood Benn, ministrul Științelor și Tehnologiei în guvernul Wilson ; Eugene Rabinowitch, editorul revistei „Bulletin of the Atomic Scientists") care, la rubrica „Autori și critici", discută relațiile dintre știință, guvern și orientare politică, avînd ca punct de plecare, lucrarea doctorului Bronowski.

Un eseu extrem de interesant este cel pe care Terrence Des Pres de la universitatea Harvard l-a intitulat *Supraviețuitorul*. Analizînd în mai mare sau în mai mică măsură opere vechi și contemporane, de la *Amintiri din Casa Morților* a lui Dostoievski la *Ciuma* lui Camus, la *Prizonierul* lui Bernard Malamud, autorul ajunge la concluzia că evoluția societății umane în ultimile decenii a dus la apariția în literatură a unui nou tip de erou, cel care supraviețuiește în ciuda tuturor greutăților fizice sau morale. „Timpurile se schimbă, și într-un peisaj de dezastru total, cu locuri ca Auschwitz, Hiroșima, satele din Vietnam, unde oamenii mor cu miile, unde mașinile reduc curajul la prostie și a muri înseamnă un fel de complicitate cu agresiunea, nu mai are sens să vorbim de demnitatea morții sau de binecuvîntarea ei de către comunitate. Avem nevoie de un eroism care să se măsoare cu vastitatea dezolării timpului nostru și ne întrebăm dacă în lupta pentru păstrarea împărăției umane nu apar circumstanțe cînd este mai bine — mai folositor și curajos, mai puțin egoist — să trăiești decît să mori"[4]. Eseul lui Terrence Des Pres este impresionant atît prin umanismul său, cît și prin siguranța analizei literare și puterea sa de sinteză.

În afară de materialul critic, revista „Encounter" prezintă cîteva lucrări de beletristică. Schița canadianului Norman Levine, din volumul *Nu vreau să cunosc pe nimeni prea bine* apare alături de opt poezii, printre care salutăm *Femeia lui Saganu* de Anzai Hitoshi, precum și grupajul Marin Sorescu, care cuprinde *Tablouri*, *Shakespeare*, *Superstiție* și *Frescă*, într-o foarte bună traducere de Timothy Cribb și Constantin Roman.

În ciuda unui conservatorism care se poate detecta nu atît din sumar, cît din articolele semnate de membri redacției și a unei superficialități impuse de diversitatea tezelor abordate. „Encounter" este o revistă capabilă de a prezenta lucrări interesante, fapt care stă la baza prestigiului său.

Mihaela Haşeganu

---

[4] *op. cit.*, p. 4

LUCRĂRI MODERNE DE STILISTICĂ SPANIOLĂ

Elementos formales en la lírica actual, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1967, 230 p.; *Prosa novelesca actual*, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1968, 186 p.; *Prosa novelesca actual* (segunda reunión), Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1969, 290 p.

Efortul general de modernizare a metodelor de cercetare atît în domeniul lingvisticii, cît și în acela — strîns înrudit — al stilisticii și chiar al criticii și istoriografiei literare, caracteristic epocii noastre actuale, a stîrnit în ultima vreme din ce în ce mai insistent interesul cercetătorilor spanioli, mai cu seamă din generațiile mai tinere, ale căror preocupări în acest domeniu apar reprezentate variat și convingător în cîteva lucrări de stilistică și teorie literară apărute în Peninsula Iberică în anii din urmă.

O mostră interesantă în acest sens o constituie, de pildă, volumele enunțate în titlul de mai sus, care cuprind o serie de studii — rod al unor colocvii estivale desfășurate relativ recent sub auspiciile Universității Internaționale Menéndez y Pelayo (cu sediul la Santander), la care au participat universitari și oameni de litere dornici să realizeze un schimb de opinii cît mai fecund în diverse probleme de interes major ale evoluției literaturii spaniole actuale; după propria lor mărturisire, ei au fost animați de dorința „de a înțelege și a descrie, în nici un caz însă de a prescrie" legile fenomenului artistic supus dezbaterii.

Primul colocviu a fost dedicat poeziei. Mai exact spus, „elementelor formale ale liricii actuale", și în primul rînd unor chestiuni destul de puțin abordate pînă în prezent, în comparație cu altele de egală importanță poate, anume problemelor de ritm și versificație specifice poeziei moderne, care pulverizează canoanele metrice tradiționale. Cu alte cuvinte, discuțiile purtate s-au axat aproape exclusiv pe latura sonoră inovatoare a semnificantului poetic contemporan. Au luat parte la ele deopotrivă profesori universitari și critici de specialitate, precum și creatori propriu-ziși. Parte dintre aceștia din urmă s-au conformat întru totul invitației care le-a fost adresată, anume aceea de a dezvălui procesul de creație al propriei lor opere; așa au procedat, de pildă, Rafael de Balbín Lucas în *Note ritmice pe marginea unui sonet propriu*, Ildefonso Manuel Gil, în *Geneza poemului* și José Antonio Rey în *Poemul de ritm variabil*. Parte însă au preferat să adopte — cu competentă fermitate — postura de teoreticieni ai fenomenului poetic spaniol contemporan în ansamblu; citățm dintre aceștia pe marele poet din generația de la 1927, Gerardo Diego, prezent cu un pătrunzător studiu de stilistică intitulat. *Elasticitatea și spiritualitatea ritmului*, sau pe José Hierro și Manuel Pinillos care, în *Cuvinte înaintea unui poem* și, respectiv, *Apărarea noului poetic* își expun, unul, propriile sale teorii estetice în domeniul liricii actuale, iar celălalt, o seamă de judecăți critice personale asupra direcțiilor contemporane ale poeziei hispanice.

Fără îndoială însă că cele mai substanțiale contribuții de ordin teoretic la studiul semificantului poeziei spaniole actuale aparțin criticilor de specialitate propriu-ziși: Francisco López Estrada, Emilio Alarcos Llorach, Manuel Muñoz Cortés, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Eugenio de Frutos, Salvador Fernández Ramírez și Francisco Yndurâin.

Preponderent aplicative, bazate adică pe o minuțioasă analiză stilistică de text (și de remarcat ca un fapt pozitiv dominarea netă a metodelor analitice moderne de tip structural) sînt studiile semnate de ultimii: Manuel Muñoz Cortés, în cel mai lung studiu al volumului (p. 121—162) urmărește, cu remarcabilă subtilitate, în maniera binecunoscută a școlii de stilistică spaniolă creată de Dámaso Alonso, *Structura motivelor și structura lexicului într-un poem de Pedro Salinas* (și anume, într-un fragment din capodopera acestuia, *Vocea dalorată ție*); *Versul liber într-un poem de Vicente Aleixandre* — alt titan al generației de la 1927, din care făcea parte și Salinas — formează obiectul studiului lui Leopoldo Rodríguez Alcalde, în vreme

ce existența a două tipuri de ritm — *Ritm întrerupt și Ritm fluent* este urmărită de către Eugenio de Frutos pe texte din Gerardo Diego și Claudio Rodríguez. În sfîrșit, Salvador Fernández Ramírez pornește și el de la un mare liric de la 1927, anume Luis Cernuda, pentru a analiza relația de interdependență între *Forma și substanța lirică.*

De același tip, în esență analitic, însă cu o arie de cuprindere mult mai largă — am spune chiar exhaustivă — a chestiunii tratate, apare și amplul studiu final din volum, semnat de însuși coordonatorul acestuia, Francisco Ynduráin, o mică monografie despre *Rima în poezia lui Unamuno.*

În schimb, profil cu precădere teoretic prezintă lucrările primilor doi critici citați, anume Alarcos Llorach și Francisco López Estrada — care au reprezentat, de altfel, împreună cu Gerardo Diego și cu Francisco Ynduráin, cele mai proeminente personalități ale colocviului. Studiul primului, care deschide volumul, analizează cu finețe corelația între *Secvența sintactică și secvența ritmică* pornind de la un text foarte potrivit ales din Blas de Otero, în cadrul căruia autorul studiului discerne „patru specii de ritm, care, mai mult sau mai puțin armonizate între ele, constituie ritmul poetic propriu-zis : a) o secvență de sunete, de material fonic ; b) o secvență de funcții gramaticale însoțite de intonație ; c) o secvență, cea metrică, de silabe accentuate sau atone conform unei anumite scheme ; d) o secvență de conținuturi psihice (sentimente, imagini etc.)" (p. 11—12). Concluzia lui Alarcos Llorach este că versul liber, specific liricii moderne, prin însăși maleabilitatea lui, opusă rigidității schemelor tradiționale, „permite poetului ca un element în plus al ritmului poetic — cel metric — să poată deveni expresiv în mod mai eficient" (p. 16).

Studiul lui Francisco López Estrada despre *Metrica nouă* sintetizează de fapt concluziile întregului colocviu, încercînd să prezinte într-o formă sistematică, codificată chiar, atributele specifice versificației „noi", prin opoziție cu cele ale metricii tradiționale. (De remarcat că Francisco López Estrada este autorul recentului și elogiatului manual publicat de editura Gredos, *Metrica spaniolă din secolul XX*, care nu reprezintă altceva decît o amplificare și o aprofundare a studiului de care ne ocupăm.) Lirica nouă este prezentată de el ca discontinuă, bazată pe „o sintagmă de natură poetică segmentată în unități dispuse liniar din punct de vedere tipografic" (unități pentru care se propune denumirea de „rînduri poetice", pentru a le deosebi de versurile tradiționale) și în analiza căreia trebuie pornit de la calcularea accentelor liniei poetice și stabilirea unităților melodice (compuse din grupuri fonice reunite). Din analiza formală a lui López Estrada rezultă opt tipuri posibile de rînduri poetice : închis (limita coincide cu limita propoziției), fluent (semnificația se continuă în linia următoare), cu absatz (mare, mediu sau mic), eșalonat, cu diviziune interioară, cu diviziune în alb, cu întrerupere grafică, și linie finală. În ce privește înlănțuirea rîndurilor poetice, aceasta poate fi lentă sau bruscă, iar poemul, din punctul de vedere al diviziunii sale interne în rînduri, poate fi simplu sau complex, cu diviziuni interspațiale regulate, libere sau numerotate. După părerea lui López Estrada, „noile precepte trebuie să pornească de la condițiile particulare ale acestei poezii, și nu să se cramponeze de încercarea de a adapta terminologia precedentă la noua situație" ; de aceea, el propune terminologia critică nouă, arătată mai sus.

După o serie de alte referiri la notațiile grafice și tonice și la funcția de *mise en relief* a cuvîntului liminar, López Estrada își încheie studiul printr-o demonstrație de aplicare a noii terminologii critice propuse de el în analiza unui poem de Dámaso Alonso. Studiul acesta reprezintă fără îndoială contribuția cea mai cuprinzătoare și mai originală ca ideație critică din întreg acest volum închinat poeziei.

Cele două colocvii următoare au avut ca subiect proza romanului spaniol actual. Ca și în cazul precedent, participanții au fost de două categorii (uneori prezente simultan într-una și aceeași persoană) : scriitori și critici. De data aceasta însă, contribuția unora se poate delimita mai tranșant de a celorlalți, deoarece scriitorii, în comunicările lor, au adoptat aproape unanim

un ton direct confesional și autobiografic, de „mărturie nemijlocită", centrîndu-și considerațiile critice exclusiv asupra propriilor scrieri. Simple titlurile articolelor acestora sînt grăitoare în sensul arătat mai sus : *Romanul meu și circumstanța lui* (Ignacio Agusti), *Autocritica operei mele* și *Autocritică la „Inventario base"* (Jorge Cela Trulock), *„Anzuelas para la lubina"* și *„Testamento en la montaña"* (Manuel Arce), *Un roman povestit de autorul lui* (Ildefonso Manuel Gil), *„Travesía de Madrid"* + *autocritică* (Francisco Umbral), *Ce-și propune un romancier* (Francisco Ayaka), *Scurtă călătorie prin opera mea narativă* (F. García Pavón), *Autocritica unui autor de povestiri* (Eduardo Valdivia), *„Fauna"* — *autoapărare* (H. Vazquez Azpiri) și *Eu scriu duminicile* (A. Zamora Vicente).

Dintre articolele scriitorilor, diferite ca factură sînt doar cele semnate de Camilo José Cela, Jesús Torbado și Francisco Umbral. Aceștia trei nu tratează despre propria lor operă, ci, respectiv, *Despre conceptul de roman, Reflecții urgente despre literatura nouă și societatea spaniolă* și *Teorie lungă pentru a scrie povestiri scurte*. Primii doi mai semnează, în cel de al doilea volum de proză, articolele *Examenul de conștiință al unui scriitor* și *În jurul a trei cărți*.

În ceea ce privește articolele de critică ale specialiștilor, patru sînt cele care ne-au trezit în mod deosebit interesul, toate patru purtînd semnături prestigioase ca Antonio Vilanova, Francisco Ynduráin, Manuel Alvar și Greogrio Salvador. Antonio Vilanova analizează cu atenție, sub titlul de *De la obiectivitate la subiectivism în romanul spaniol actual*, un fenomen specific prozei iberice de după 1962 (anul publicării cunoscutului roman al lui Luis Martín Santos, *Vremea tăcerii*), anume „Substituirea romanului — mărturie cu protagonist colectiv printr-o nouă specie de realism critic, a cărui viziune, esențialmente intelectuală și subiectivă, trădează o adîncă preocupare de ordin social și cu puternică încărcătură ideologică" (p. 136). Autorul zăbovește cu precădere asupra consecințelor în planul tehnicii narative ale acestei schimbări de orientare survenite în romanul spaniol al ultimului deceniu.

În studiul imediat următor, al lui Francisco Ynduráin, după cum indică limpede și titlul (*Romanul la persoana a doua. Analiză structurală*) avem a face cu o încercare de a descrie „o anumită structură romanescă, aceea care rezultă în urma alegerii persoanei gramaticale *tu* în vederea relatării atribuite persoanei fictive *eu*" (p. 159). Descrierea este ilustrată cu texte contemporane de limbă spaniolă (*Șotron* de Cortázar, *Cameră pentru om singur* de Segundo Serrano Poncela, *Moartea lui Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Corupțiile* de Jesús Torbado, *Semne de identitate* de Juan Goytisolo și *Fauna* de Hector Vázquez Azpiri), fără a se neglija însă nici precedentele europene ale acestei tehnici (îndeosebi *Modificarea* lui Butor).

Dintre toate manierele posibile de a utiliza *tu*-ul narativ referit la persoana întîi, două i se par lui Ynduráin cele mai caracteristice și mai opuse între ele : *tu*-ul pur și simplu reflexiv, născut din dedublarea *eu*-lui, și *tu*-ul care aspiră să descopere, după cuvintele lui Butor," Comment se fait-il que ce langage ait pu arriver jusqu'à l'écriture, à quel moment l'écriture a-t-elle pu le récuperer". În ce privește însă pe romancierii spanioli și latino-americani în genere, „*tu*-ul le-a servit ca să arate nu cum se ajunge la nivelul scriiturii, ci pentru a expune diverse grade de obiectivare ale *eu*-lui și ale conștiinței reflexe sau ale distanței trăirii" (p. 181). Același Francisco Ynduráin semnează, în volumul care cuprinde comunicările prezentate la al doilea colocviu de proză, un alt amplu și documentat studiu de tehnică narativă contemporană, intitulat *De la Valle—Inclán la Galdós. Variații pe marginea tehnicii românești*.

Înrudit oarecum cu studiul de mai sus, în sensul că tratează tot o problemă de tehnică narativă a romanului din zilele noastre, este acela al profesorului Manuel Alvar, prezentat tot la al doilea colocviu despre proză și intitulat *Tehnici cinematografice în romanul spaniol de astăzi*. Operele care fac obiectul analizei sale din acest punct de vedere sînt, printre altele, *Roata* lui Luis Romero, *Frînghie pentru deținuți* de Tomas Salvador, *Sclipirea și sîngele* de Ignacio Aldecoa, *Stupul* de Camilo José Cela, *Joc de mîini* de Juan Goytisolo, *Seara* de Mario Lacruz și *Trei pași de om* de Antonio Prieto ; fiecare dintre aceste romane este comparat,

sub raport structural, cu cîte o peliculă celebră, cu care Manuel Alvar îi descoperă nebănuite tangențe.

Mai înclinat spre speculația teoretică lipsită de referiri concrete la realitatea literară spaniolă imediat înconjurătoare, Gregorio Salvador, părintele stilisticii structurale *stricto sensu* din Spania, încearcă în studiul său intitulat *Romanul între artă și document* o abordare de pe poziții structuralist-hjelmsleviene a raportului ficțiune — adevăr în roman, pentru a ajunge la concluzia că toate discuțiile polemice în jurul faptului dacă scriitorul trebuie să prefere arta sau documentul sînt false probleme căci „în sens larg, orice operă de artă e în același timp în mod necesar și un document, un dublu document chiar : document al unei substanțe a conținutului, adică al unei realități externe sau interne din lumea înconjurătoare sau din cea interioară a scriitorului, și, totodată, document al unei substanțe a expresiei, adică al limbii în care se scrie. Ceea ce va varia va fi doar calitatea acestui document, care va fi cu atît mai mare cu cît va fi mai mare calitatea lui literară ; iar dacă aceasta din urmă nu va atinge un minimum indispensabil, ne vom găsi în fața unui fals document" (p. 123). Într-adevăr, dacă socotim documentul ca substanța conținutului, iar arta ca substanța expresiei, atunci „literatura este aidoma unei punți întinse de scriitor între aceste două substanțe, pentru a stabili o interdependență între două forme, forma conținutului și forma expresiei". „Puntea aceasta — continuă autorul — trebuie întinsă cu artă, și dacă e întinsă astfel, o traversează documentul. Opțiune nu există" (*ibidem*). În cel de al doilea volum dedicat prozei, același Gregorio Salvador este prezent cu acute *Reflecții despre critica romanului*. Mai merită semnalate, din acest al doilea volum, studiile de critică literară semnate de Francisco Candel (*Romanul social*), Daniel Suiero (*Tăcerea și criza tînărului roman spaniol*) și Tomás Salvador (*Scriitorul și cele două culturi*).

Încă o dată nu putem decît adera la maniera riguroasă și în același timp personală în care autorii comunicărilor de mai sus au înțeles să aplice în cercetările lor de stilistică sau critică literară cele mai noi metode structurale, fapt care conferă un plus de interes și de garanție științifică acestor colocvii santanderiene care nu pot rămîne fără ecou în rîndul specialiștilor pasionați de dialectica fenomenului literar spaniol actual, sub raportul evoluției formale.

Domnița Dumitrescu

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

BIBLIOTECA ASTRA
SIBIU

„Revista de istorie și teorie literară" publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată.

Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, București.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Str. Gutenberg 3 bis
BUCUREȘTI

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

D. VATAMANIUC, **Ion Slavici. Opera literară**, 1970, 307 p., 20 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect, principii, metode, categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

* * * **Probleme de literatură comparată și sociologie literară**, sub redacția: Al. Dima, 1970, 447 p., 24,50 lei.

* * * **Studii de literatură universală și comparată**, sub îngrijirea: I. C. Chițimia, 1970, 363 p., 16 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. I, ediția a II-a revăzută. Redactor responsabil: Al. Rosetti, 1970, 731 p., 45 lei.

* * * **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**; sub îngrijirea științifică: Ovidiu Papadima, 1970, 328 p., 21,50 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 21, NR. 2, P. 181–388

I. P. I. c. 1221

43461

Lei 25.–

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 21, Nr. 2, 1972

I 2754

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

(16)
B7

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOM. 21
3
1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1972

1370

- IUL. 2005

1. IUL. 2011

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: Al. Dima membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. Novicov

Membri: Zoe Dumitrescu-Bușulenga
Ion C. Chițimia
Ovidiu Popadima
Paul Cornea
Gheorghe Pienescu
Elena Piru
Al. Săndulescu
Marin Bucur
Nicolae Balotă
George Muntean

Secretar de redacție: Barbu Cioculescu

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4.—; FF20.—; £ 0,10.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Întreprinderea Rompresfilatelia, Boîte postale 1001 telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants a l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comnezile de abonamente din străinătate se primesc la Întreprinderea Rompresfilatelia, Căsuța poștală 2001 telex 011631, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
București

F 2754.
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 21 1972 Nr. 3

SUMAR

Pag.

100 DE ANI DE LA MOARTEA LUI I. HELIADE RĂDULESCU

OVIDIU PAPADIMA, Eliade văzut de Eminescu 395
BUCUR ŢINCU, Heliade în conştiinţa Transilvaniei 401
MARIN BUCUR, Poezia conceptelor la Ion Heliade Rădulescu 407
STANCU ILIN, Ion Heliade Rădulescu şi tinerii pozitivişti 417

Studii şi articole

EUGENIA POPEANGĂ, Atitudini în epocă 421
ILEANA VERZEA, Preocupări literare în publicaţii studenţeşti progresiste. . 427
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, Ion Călugăru — medalion la o aniversare 435
ROXANA SORESCU, Conceptele de motiv şi temă în analiza operei poetice . . . 439
ADRIANA MITESCU, Convenţie şi creaţie în poezia modernă. 445
MARIAN VASILE, Avangarda literară — termeni şi semnificaţii. 455
FRANCESCO GIOTTA, Probleme ale avangardei din perspectivă sociologică. . 463
MIHAI VORNICU, Închinătorii Mnemosynei 471
MIHAI MORARU, Alegoria animalieră şi fantasticul animalier în *Istoria ieroglifică* 481
DORINA GRĂSOIU, Ileana Mălăncioiu, profil literar 491
MIHAI NOVICOV, Satira şi fantasticul la Mihail Bulgakov 499
SIMONA CIOCULESCU, Începuturile poeziei cehe moderne : Karel Hynek Mácha. 505
LUMINIŢA BEIU-PALADI, Alberto Moravia. De la „romanul eseu" la „romanul romanului" 515
MIHAELA HAŞEGANU, Motive, metafore şi simboluri la Melville (*Moby Dick*). . 523
CATRINEL PETRULIAN, Între realism şi absurd — Harold Pinter 533
ŞUKRAN VUAP-MOCANU, Unele aspecte ale literaturii tătare moderne . . 541

Recenzii

M. EMINESCU, *Poezii*, vol. III, ediție critică de D. Murărașu, București, Ed. Minerva, 1972 (*Gh. Ceaușescu*); *Amintiri despre Caragiale*, antologie și prefață de St. Cazimir, Ed. Minerva, 1972 (*Iordan Datcu*); MIHAI GAFIȚA, *Duiliu Zamfirescu*, E.P.L. 1969 (*Stan Velea*); LADISLAU GÁLDI, *Introducere în istoria versului românesc*, Ed. Minerva, 1971 (*Marin Bucur*); *Analele științifice ale Universității „Al. I. Cuza" din Iași*, (Serie nouă), secțiunea III f. literatură, tom XVII, 1971, 174 p. (*Mircea Anghelescu*); DUMITRU MATEI, *Tradiție și inovație în artă*, Ed. Academiei R.S.R., 1971, (*Marcel Duță*); HANS NORBERT FÜGEN, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden. Ein Beitrag zur literatursoziologischen Theorie*, 5, *um ein Vorwort erweiterte Auflage*, 1971, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann (*Mihai Novicov*); CLAUDIO GUILLÉN, *Literature as System. Esseys towards the theorie of literature*, Princeton University Press, 1971, (*Virgil Nemoianu*); PAOLO MARIO SIPALO, *Da Carducci a Quasimodo*, Saggi e Letture. Padova, CEDAM, Casa Editrice Antonio Milani 1970 (*Ana Ioachim*); CARLOS BUOSOÑO, *Teoria de la espresion poética* (version definitiva), Gredo, Madrid, Vol. I—II, 1970 (*Domnița Dumitrescu*) 549

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 21 1972 N° 3

Iași 2021

SOMMAIRE

Page

UN SIÈCLE DEPUIS LA MORT DE I. HELIADE RĂDULESCU

OVIDIU PAPADIMA, Heliade vu par Eminescu 395
BUCUR ȚINCU, Heliade dans la conscience de la Transylvanie 401
MARIN BUCUR, La poésie des concepts chez I. Heliade Rădulescu 407
STANCU ILIN, Ion Heliade Rădulescu et les jeunes positivistes 417

Études et articles

EUGENIA POPEANGĂ, Attitudes à travers l'époque 421
ILEANA VERZEA, Les préoccupations littéraires dans les publications des étudiants progressistes 427
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Ion Călugăru — médaillon d'un anniversaire. . . 435
ROXANA SORESCU, Les concepts de motif et thème dans l'analyse d'une œuvre poetique 339
ADRIANA MITESCU, Convention et création dans la poésie moderne. 445
MARIAN VASILE, L'Avant-garde littéraire, termes et significations. 455
FRANCESCO GIOTTA, Les problèmes de l'avant-garde en perspective sociologique 463
MIHAI VORNICU, Les dévôts de Mnémosyne 471
MIHAI MORARU, Allégorie et fantastique animaliers dans l'*Histoire hiéroglyphe* 481
DORINA GRĂSOIU, Ileana Mălăncioiu (profil littéraire) 491
MIHAI NOVICOV, Satire et fantastique chez Mihaïl Bulgakov 499
SIMONA CIOCULESCU, Les commencements de la poésie tschèque moderne : Karel Hynek Mácha 505
LUMINIȚA BEIU-PALADI, Alberto Moravia. Du « roman essai » au « roman du roman » 515
MIHAELA HAȘEGANU, Motifs, métaphores et symboles chez Melville (*Moby Dick*) 523
CATRINEL PETRULIAN, Entre réalisme et absurde — Harold Pinter 533
ȘUKRAN VUAP-MOCANU, Quelques aspects de la littérature moderne des tatars 541

17646

Comptes rendus

M. EMINESCU, *Poezii*, IIIe vol., édition critique par D. Murărașu, Bucarest, Éd. Minerva, 1972 (*Gh. Ceaușescu*) ; *Souvenirs concernant Caragiale*, anthologie et préface de St. Cazimir, Ed. Minerva, 1972 (*Iordan Datcu*) ; MIHAI GAFIȚA, *Duiliu Zamfirescu*, E.P.L., 1969 (*Stan Velea*) ; LADISLAU GÁLDI, *Introduction à l'histoire du vers roumain*, Éd. Minerva, 1971 (*Marin Bucur*) ; *Annales scientifiques de l'Université « Al. I. Cuza » de Jassy* (Nouvelle série), IIIe section, fasc. littérature, tome XVII, 1971, 174 p. (*Mircea Anghelescu*) ; DUMITRU MATEI. *Tradition et innovation en art*, Éd. de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1971 (*Marcel Duță*) ;HANS NORBERT FÜGEN, *Die Hauprichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden, Ein Beitrag zur Literatursoziologischen Theorie, 5, um ein Vorwort erweiterte Auflage*, 1971. Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann (*Mihai Novicov*) ; CLAUDIO GUILLÉN, *Literature as System. Essays towards the Theory of Literature*. Princeton University Press 1971 (*Virgil Nemoianu*) ; PAOLO MARIO SIPALO, *Da Carducci a Quasimodo*, Saggi e Letture. Padova, CEDAM, Casa Editrice Antonio Milani, 1970 (*Ana Ioachim*) ; CARLOS BUOSOÑO, *Teoria de la expresión poética* (versión definitiva), Gredo, Madrid, Vol. I—II, 1970 (*Domnița Dumitrescu*) . 549

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Том 21 1972 № 3

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

100 ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ И. ЭЛИАДЕ РЭДУЛЕСКУ

ОВИДИУ ПАПАДИМА, Элиаде глазами Эминеску 395
БУКУР ЦИНКУ, Элиаде в сознании Трансильвании 401
МАРИН БУКУР, Поэзия концептов у Иона Элиаде Рэдулеску 407
СТАНКУ ИЛИН, Ион Элиаде Рэдулеску и молодые позитивисты 417

Труды

ЕУДЖЕНИЯ ПОПЯНГЭ, Отношения в эпоху 421
ИЛЯНА ВЕРЗЯ, Литературные занятия в прогрессивных студенческих журналах 427
КОРНЕЛИЯ ШТЕФЭНЕСКУ, Ион Кэлугару — медальон по случаю памятной даты 435
РОКСАНА СОРЕСКУ, Понятия мотива и темы при анализе поэтического произведения 439
АДРИАНА МИТЕСКУ, Конвенция и творчество в новейшей поэзии . . 445
МАРИАН ВАСИЛЕ, Литературный авангард — термины и значение
ФРАНЧЕСКО ДЖОТТА, Проблемы авангарда в социологической перспективе 463
МИХАЙ ВОРНИКУ, Поклонники Мнемозины 471
МИХАЙ МОРАРУ, Анималистская аллегория и фантастика в ,,Иероглифической истории'' 481
ДОРИНА ГРЭСОЮ, Иляно Мэлэнчою — литературный профиль . . . 491
МИХАЙ НОВИКОВ, Сатира и фантастическое у Михаила Булгакова 499
СИМОНА ЧОКУЛЕСКУ, Начало новой чешской поэзии: Карел Хинек Маха 505
ЛУМИНИЦА БЕЮ-ПАЛАДИ, Альберто Моравия. От,,романа-эссэ'' к ,,роману романа'' 515
МИХАЕЛА ХАШЕГАНУ, Мотивы, метафоры и символы у Мелвила *(Моби Дик)* 523

КАТРИНЕЛ ПЕТРУЛЬЯН, Гарольд Пинтер — между реализмом и абсурдом 533
ШУКРАН ВУАП-МОКАНУ, Некоторые аспекты новейшей татарской литературы 541

Рецензии

М. ЭМИНЕСКУ, *Стихи*, том III, критическое издание Д. Мурэрашу, Бух., Изд-во ,,Минерва'', 1972 *(Г. Чаушеску); Воспоминания о Караджале*, антология и предисловие Ст. Казимира, Бух., Изд-во ,,Минерва'', 1972 *(Йордан Датку);* МИХАЙ ГАФИЦА, *Дуилиу Замфиреску*, Бух., Литерат. изд-во, 1969 *(Стан Веля)*; ЛАДИСЛАУ ГАЛЬДИ, *Введение в историю румынского стиха*, Бух., Изд-во ,,Минерва'', 1971 *(Марин Букур); Научные анналы Ясского университета им. А. И. Кузы* (новая серия), раздел III, вып. литература, том XVII, 1971, 174 стр. *(Мирча Ангелеску);* ДУМИТРУ МАТЕЙ, *Традиция и новаторство в искусстве*, Бух., Изд-во Академии, 1971 *(Марчел Дуцэ)*; HANS NORBERT FÜGEN, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden. Ein Beitrag zur literatursoziologischen Theorie*, 5, *um ein Vorwort, erweiterte Auflage*, 1971, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann *(Михай Новиков)*; CLAUDIO GUILLÉN, *Literature as System. Esseys towards the theory of literature*, Princeton University Press, 1971 *(Вирджил Немояну)*; PAOLO MARIO SIPALO, *Da Carducci a Quasimodo*, Saggi e Letture, Padova, CEDAM, Casa Editrice Antonio Milani, 1970 *(Ана Йоаким);* CARLOS BUOSOÑO, *Teoria de la expresion poética* (version definitiva), Gredo, Madrid, vol. I—II, 1970 *(Домница Думитреску)* 541

ELIADE VĂZUT DE EMINESCU

OVIDIU PAPADIMA

La 27 aprilie 1872, Ion Eliade Rădulescu se stingea din viaţă — după o lungă suferinţă de aproape un an, care a însemnat de fapt o tot atît de îndelungată agonie a puterilor lui sufleteşti — şi după mai bine de două decenii în care imaginea atît de strălucitoare a lui, ca unul dintre ctitorii culturii române moderne, fusese adeseori învăluită de umbrele aruncate de înseşi marile şi uneori straniile complexităţi temperamentale, de care nu se pot despărţi cu totul nu numai cunoscutele lui oscilaţii ideologice din timpul Revoluţiei de la 1848 şi mai ales după sugrumarea ei şi din exilul fruntaşilor ei, ci şi unele ipostaze ale bătrîneţii lui, nu prea cinstitoare pentru el, ca iubirea tîrzie pentru cîntăreaţa pe care o ascundea sub numele de Serafita în poezia pe care i-a dedicat-o, amintind de oda entuziastă celebrîndu-l pe scamatorul Rodolfo, venit în 1843, în turneu prin Bucureşti. Totuşi Eliade nu era atît de izolat cum s-a acreditat legenda. Gazete ca „Trompeta Carpaţilor" a lui Cezar Bolliac se onorau cu colaborarea lui şi directorul gazetei îl numea „Domnul meu şi maistru" într-una din scrisorile pe care i le adresa public, în ziar, şi-l caracteriza tot aici ca „marele poet naţionale, al cărui nume se va perpetua în secoli şi-l vor pronunţa totdeauna cu drag fiii României". În 1866, parlamentul i-a votat o recompensă naţională şi o pensie anuală, în sume considerabile pentru acele vremuri. Ministerul Instrucţiunii Publice îi tipărea manuale şi le dădea ca premii şcolarilor. În 1867, se ştie, a fost primul preşedinte al Academiei Române şi în această calitate — faptul se pare că nu e prea cunoscut, deoarece a rămas consemnat numai în documentele Academiei Române — nu a fost de partea latiniştilor, în aprinsele discuţii de atunci asupra ortografiei.

Vestea cutremurătoare a făcut să se uite pentru un moment toate acestea şi să apară măreaţă — acoperind parcă întreg orizontul vieţii cotidiene — imaginea personalităţii atît de multiplu creatoare a aceluia pe care mulţi se obişnuiseră, de mai înainte încă — hiperbolic dar totuşi cu mult adevăr — să-l numească „părintele literaturii române". Adversari îndîrjiţi, judecători aspri — între care se numărau şi mari admiratori ai lui de odinioară — au tăcut şi s-au alăturat celor care îi plîngeau dispariţia şi-i înălţau în gînd statuia viitoare. Carul funebru a fost vegheat de aproape, în tot drumul său, de unii dintre marii săi discipoli : Petrache Poenaru,

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 395–399, BUCUREŞTI, 1972

venerabilul organizator al învăţămîntului elementar în Ţara Românească; C. Esarcu, ctitorul Ateneului Român; Cezar Bolliac, ale cărui debuturi le încurajase, ca şi pe ale atîtor altora dintre scriitorii de seamă ai mijlocului secolului trecut; poetul G. Sion şi membri ai Academiei Române. Dar nu numai cărturarii s-au întrunit în acest ultim şi impresionant omagiu. Un imens public a însoţit cortegiul. N-am putea spune că şi autorităţile s-au arătat la înălţimea acestui moment. Cînd lungul cortegiu s-a oprit spontan — fără o programare dinainte, fără ca vreun ordin să fi venit de undeva — în faţa intrării Academiei Române, pe locul unde odinioară se afla Colegiul Sf. Sava iar acum se ridică frumoasa şi noua clădire a Facultăţii de istorie, Bolliac a strigat: „Aci are să se ridice statuia lui Heliade!" şi mulţimea l-a însoţit cu un murmur prelung de aprobare. Dar ministrul Cultelor şi al Instrucţiunii — care rostise „cîteva cuvinte" de pe treptele intrării Academiei — s-a supărat auzind această propunere. Ziarul lui Cezar Bolliac, „Trompeta Carpaţilor", relatează că ministrul „a suduit tare şi rău pre prefectul poliţiei, pentru că a lăsat să se oprească cortegiul lui Heliade în faţa şcoalei sîntului Sava". Ministrul s-a mîniat însă zadarnic. Statuia lui Heliade s-a ridicat şi există şi astăzi, chiar pe acel loc. E adevărat, cu întîrziere, fiindcă guvernul nu găsise de cuviinţă să acorde pentru înmormîntarea aceluia care-şi sfîrşise viaţa în apoteoză decît modesta sumă de 2500 lei. A trebuit să se deschidă — încă din a doua zi după funeralii — liste publice de subscripţie pentru ca să se adune suma necesară durării monumentului, modest şi el. Timp de aproape un deceniu — pînă în anul 1881, cînd a fost dezvelită statuia — actorii au dat reprezentaţii în beneficiul fondului pentru statuie. În 1877, într-un articol din „Curierul de Iaşi", Eminescu omagia iniţiativele în folosul monumentului. În exemplarele pagini de *Note şi variante* din ediţia Perpessicius — care cuprind nu numai cele mai amănunţite relatări asupra genezei şi receptării operei lui Eminescu, ci şi o sumă întreagă de amănunte din viaţa literară a epocii — aflăm reproduse pasaje din acest articol. Ca şi articolul publicat de Eminescu în 1881, în „Timpul", cu prilejul inaugurării monumentului Heliade, judecata autorului *Epigonilor* — asupra aceluia pe care îl considera şi el ca „părintele acelei limbi literare pe care o întrebuinţăm astăzi" — se cuvine să fie rememorate. Nu numai pentru că ar aparţine lui Eminescu ci şi pentru că — pe măsura geniului său atît de profund şi de cuprinzător — conţin una dintre cele mai pregnante caracterizări ale personalităţii şi operei lui Heliade, cu luminile şi umbrele lor, dintre atîtea cîte s-au făcut la noi pînă astăzi. Pentru cei care cunosc — şi o cunoaştem toţi — veneraţia cu care adolescentul Eminescu îl considera pe Heliade ca pe marele său maestru — recitirea acestor articole va produce surpriză. Aici ne apare un alt Eminescu decît acel care publicase în 1867 — debutînd în revista „Familia" — poezia *La Heliade*. Adolescentul Eminescu — la primii paşi ai poeziei sale pe drumul tiparului — identifica poezia lui Heliade cu lira care „cîntă de mărire"; era atras de latura profetică, de vigoarea polemică a „bardului bătrîn", aşezînd-o mai presus de cîntarea „dulce" a iubirii, putînd avea în minte atunci poezia de dragoste a lui Alecsandri:

„Sublim e însă cîntul cînd ţipă şi ia-n goană
Talazurile negre ce turbă, se răstoarnă,
Şi spumegă ca furii şi urlă-ngrozitor.
Astfel îţi e cîntarea, bătrîne Heliade..."

Era firesc să se întîmple astfel, atunci. Pe cînd Alecsandri se afla în culmea prestigiului său ca poet național — fiind primit la „Junimea", în rarele lui apariții la ședințele ei, ca un adevărat ‚rege al poeziei", cum îl va numi Eminescu în *Epigonii* — „bătrînul Heliade" era ținta nemiloasei judecăți critice din partea unor contemporani ai săi, cu toată admirația pe care i-o păstrau mai ales tinerii. Situația aceasta contradictorie își avea în bună parte izvorul în atitudinea lui Heliade însuși. El se înverșuna în teoriile lui lingvistice, exagerînd tendința de italienizare a limbii noastre literare — manifestată încă din 1840, prin faimosul său *Paralelism între dialectele român și italian*, publicat în „Curierul de ambe sexe" și continuat ca broșură în 1841 — pînă la a părea că devine o primejdie pentru limba noastră literară după 1862, cînd tipărește a doua ediție, și mai tîrziu cînd începe să dea la lumină acel *Curs întreg de poezie generală*, adăugînd italienismului său o nouă povară de exagerări latinești. Scriindu-și sau rescriindu-și opera poetică într-o limbă și o ortografie cu totul artificioase, Heliade ar fi îndrumat — dacă ar fi izbutit, datorită prestigiului dobîndit de el în perioada de eroică afirmare a culturii noastre moderne — pe căi nefaste, limba română literară. Nu mai puțin riscantă era și atitudinea lui politică, plină de contradicții, opunîndu-se mersului firesc al istoriei noastre de după Unirea Principatelor, prin reacții imprevizibile adesea, determinate de izolarea în care se zbătea și de convingerea că se uita pe nedrept rolul său din prima jumătate a secolului, considerîndu-se ca un nou Moise al poporului său. Această stare sufletească îl făcea să se reverse în polemici aprinse, în broșuri în care cunoscuta lui vervă satirică realiza pagini de proză de o mare vigoare artistică, impresionîndu-i chiar pe acei ce erau respinși de părerile politice în slujba cărora le scria Heliade !

Toate acestea s-au adunat în gîndirea și în sufletul adolescentului Eminescu, ca o expresie de mare artă a ceea ce cugetau și simțeau atunci mulți dintre contemporanii săi, la spectacolul tragic de atunci al zbuciumului imens al „bătrînului bard", al gloriosului îndrumător de odinioară al literaturii și culturii române. Este semnificativ faptul că în 1880 — cînd scria la Viena *Epigonii* și trimitea poezia la „Convorbiri literare" — Eminescu reia, într-o variantă, versurile din *La Heliade*, sub titlul *Os magna sonaturum*. În strofa pe care i-o consacră în *Epigonii*, imaginea ridicată la dimensiunile sublimului — a „bardului" național, a cîntărețului gloriei străbune, a evocatorului ruinelor Tîrgoviștei ca un impuls pentru contemporani de a reînvia vechea strălucire pierdută a patriei — se împletește cu impresia produsă de *Biblicele* lui Heliade. Acest ciclu de mari poeme — cu tot titlul lui și cu toate că unele dintre ele au ca pretext teme într-adevăr biblice — nu este o operă mistică. În ele, Heliade meditează, după legile artistice ale poeziei, asupra apariției conștiinței morale în oamenii dintîi, asupra meandrelor tragice ale vieții, în contrast cu popasurile în fericire; asupra destinului omului în lume. Într-unul din aceste poeme am identificat transpunerea în versuri a unor pagini ale naturalistului Buffon, descriind modul cum, la originea omenirii, percepțiile au luat naștere din contactele simțurilor cu lumea exterioară. De aceea Eminescu îl caracteriza pe Heliade ca un înfățișător de „adevăr scăldat în mite" (mituri), ca un „sfinx pătrunsă de înțeles", — pe omul „profețiilor amare" — ca „o stîncă arsă dintre nouri de eres". De aceea, în versurile scrise la moartea lui Heliade și rămase în manuscris, începe cu îndemnul către contemporani :

„Tăceţi ! Cearta-amuţească. — E-o oră grea şi mare/ Aripele ei negre în ceruri se întind..." şi continuă cu imaginea lui Heliade ca „Vulcan puternic care cutremur în el poartă", dar în acelaşi timp a fost — pentru vremea de şovăieli în care şi-a început activitatea de îndrumător al culturii române — „un glas de deşteptare", „o arpă de aramă cu coarda temerară", care a trezit în suflete „simţire de bărbat".

Dar anii care au trecut după moartea lui Heliade au adus o perspectivă mai lucidă, mai obiectivă. Eminescu era acum gazetarul de la „Timpul", cunoscător adînc nu numai al vieţii contemporane lui dar şi al istoriei românilor. În articolul din 1877, de care aminteam, îl judecă foarte sever : „Eliad se vede a fi fost în tinereţe un om foarte inteligent. Prin gramatica sa elimineză din ortografia română toate semnele prisositoare, prin cărţile sale didactice a dat fiinţă limbii ştiinţifice, din tipografia sa a ieşit la lumină între anii 30 şi 50 aproape tot ce s-a tradus mai bine în româneşte. Cam de pe la anul 1845 începe însă în mintea scriitorului bucureştean o suficienţă nepomenită şi o decădere intelectuală cu atît mai primejdioasă cu cît Eliade era privit în vremea lui ca un fel de oracol. Limba „Curierului de ambe sexe" se latinizează şi se franţuzeşte, el începe a scrie cu o ortografie imposibilă, nesistematică (...) Întîmplările politice de la 1848 şi petrecerea sa în străinătate îi răpiră şi restul de bun simţ care îi mai rămăsese. El deveni din ce în ce mai închipuit şi mai apocaliptic, încît întors în ţara lui şi făr'a fi încetat de-a exercita o înrîurire şi mai mare ca-n trecut, el a mai trăit ca o primejdie vie pentru orice aspiraţie adevărată şi serioasă".

Să nu uităm însă că rîndurile acestea erau scrise în 1877, într-un moment de mare cumpănă istorică pentru noi : acela al Războiului pentru independenţă. În fierbintea activitate, gazetarul Eminescu îl judeca pe omul politic Heliade, din ultimele decenii ale vieţii acestuia.

În articolul scris în 1881, la inaugurarea statuii lui Heliade, judecata posterităţii începuse să se cristalizeze. Eminescu îl priveşte de astă dată în toate laturile personalităţii lui şi mai cu seamă ca scriitor, dezvăluind rolul lui decisiv în făurirea limbii noastre moderne. După ce afirmă că limba vie a poporului, „limba cronicarilor şi a legendelor", este de „o mare frumuseţe", dar stilul scriitorilor noştri din trecut „avea ceva oncţios, ceva oriental", iar cea a scriitorilor Şcolii ardelene are „tonul academic sau certăreţ, de predică", — Eminescu subliniază cu toată energia marile dimensiuni istorice ale celui care a scris *Sburătorul* şi *Dispoziţiile şi încercările mele de poezie:* „El scria cum se vorbeşte ; viul grai a fost dascălul lui de stil. Prin el limba s-a desbărat de formele convenţionale de scriere ale evului mediu şi ale cărţilor *eclesiastice*, a devenit o unealtă sigură pentru mînuirea oricărei idei moderne. Din acest punct de vedere Eliad a fost cel dintîi scriitor modern al românilor şi părintele acelei limbi literare pe care o întrebuinţăm astăzi. (...) Dacă mai tîrziu el, omul practic al bunului simţ şi al experienţei, a început a croi sisteme *apriori* de ortografie, meritul lui nu scade. Literatura s-a ţinut de începuturile sale cele bune (1826—1846) şi a lăsat de o parte erorile".

E semnificativ faptul că, pînă la ultimul articol scris despre el, Eminescu preferă numele simplu de Eliade, celui pompos „Ion Heliade Rădulescu". Pentru Eminescu, a rămas pînă la urmă tot marele Eliade al titanismului tinereţii şi maturităţii. Într-adevăr, pe atunci autorul *Sbură-*

torului semna constant Eliad şi Eliade, nume derivat, după moda vremii, din numele tatălui său Ilie. Înştiinţarea, pe o foaie volantă, la sfîrşitul anului 1829, cu privire la apariţia „Curierului rumânesc" este semnată I. Eliad — şi aşa iscăleşte toate acele *Programme*, la începutul fiecărui an de apariţie a foii sale, pînă în 1840. Poezia *La Elvira*, din „Curierul românesc", e semnată la fel. Începînd din 1840, pînă în 1852, semnează I. Eliade, — vezi *Căderea dracilor*, din „Curierul de ambe sexe", periodul III (1840—1842). Gonflarea numelui — în forma clasicizantă : Ion Heliade-Rădulescu — apare în anii exilului, odată cu accentuarea egolatriei şi emfazei poetului. Fragmentul din *Biblice*, publicat în ziarul „Naţionalul", în 1858, e iscălit *I. Helliade R.* Elinizarea numelui paternel sugera apropierea de grecescul *helios*, adică de strălucirea soarelui. Chiar şi atunci, admiratorii lui îl numeau tot ca la începuturile lui. În 1858, ziarul „Naţionalul" salută reîntoarcerea din exil a lui „Ion Eliade", numindu-l „părintele literaturii". În schimb, „Familia" — acordîndu-i acelaşi titlu de „părinte" — îl numeşte cu emfază : Ioan Heliade Rădulescu. Poezia de omagiu a junelui Eminescu — apărută în anul următor în „Familia" — se intitulează *La Heliade*, dar în text Eminescu păstrează numele dintîi : Eliade.

Dacă în această privinţă Eminescu a fost constant, punînd şi în acest fel accentul pe faza de maximă creativitate a lui Eliade, linia mai sinuoasă a aprecierilor din articolele sale referitoare la acesta reprezintă de fapt curba sentimentelor opiniei publice : de la imaginea titanică pe care o impunea vastitatea şi multilateralitatea iniţiativelor lui Eliade în perioada de aşezare pe temelii largi a culturii noastre moderne, la preeminenţa omului, cu marile lui emfaze şi instabilităţi temperamentale, din perioada avînd în centrul ei anul 1848, pînă la apoteoza intrării sale în moarte, urmată inevitabil, iarăşi, de anii de răceală critică, pînă la consolidarea amintirii a ceea ce era măreţ şi durabil din personalitatea lui, în lumina posterităţii.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

HELIADE ÎN CONȘTIINȚA TRANSILVANIEI

BUCUR ȚINCU

Un aspect nou și revelator de istorie literară este cel al căilor de pătrundere, al receptării și al influenței literaturii din România în celelalte provincii românești și îndeosebi în Transilvania. Importanța acestei noi perspective deschise în istoria noastră literară constă, pe lîngă interesul direct al cunoașterii ariei de răspîndire a unui fenomen literar, în demonstrarea felului în care literatura a cimentat legătura sufletească între toate provinciile românești, prefață a unirii politice de mai tîrziu.

Primul care a studiat sistematic un aspect al acestui proces a fost istoricul literar Ion Breazu, care, în lucrarea din 1935 — *Literatura „Tribunei"* — a analizat pătrunderea junimismului în Transilvania.

La un lung răstimp după aceea, cercetătoarea clujeană Elena Stan a publicat remarcabila lucrare *Poezia lui Eminescu în Transilvania*, apărută în 1969. Dar cercetări de acest fel ar trebui făcute asupra tuturor scriitorilor cu largă radiație panromânească: Văcărești, A. Pann, I. Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri (mai ales Alecsandri), T. Maiorescu, B. P. Hașdeu, Al. Vlahuță, Dobrogeanu-Gherea, Macedonski, Duiliu Zamfirescu, M. Sadoveanu, N. Iorga ș.a., fiecare din ei avînd o mare difuziune în Transilvania, care se impune determinată cu precizie.

I. Heliade-Rădulescu face parte dintre cei dintîi scriitori din România, cunoscuți și receptați în Transilvania cu mare însuflețire și prețuire. Pătrunderea scrisului său a avut loc după 1838, cînd el își crease o mare autoritate în București și după ce în Transilvania a început să apară presa literară românească.

Contemporan cu Barițiu, avînd cu acesta numeroase preocupări comune și poziții dominante în viața literară a provinciilor în care s-au manifestat, Heliade a fost cunoscut în Transilvania prin publicațiile redactate de Barițiu: „Foaie literară", „Foaie pentru minte, inimă și literatură" și „Gazeta de Transilvania". Mijlocul folosit în acest scop a fost reproducerea, în publicațiile menționate ale lui Barițiu, a creațiilor variate ale lui Heliade, apărute mai întîi în foile acestuia de la București. Prin reproduceri a fost de altfel cunoscută în Transilvania opera celor mai mulți scriitori munteni și moldoveni aproape în tot cursul secolului trecut. Acest fapt a avut o importanță covîrșitoare, deoarece în Transilvania

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 401–405, BUCUREȘTI, 1972

creaţia literară fiind deficitară, mai ales în prima jumătate a secolului trecut, literatura din Principate — originală sau a traducerilor — a avut un rol salutar în formarea gustului estetic şi în deschiderea spre literatura universală.

Cele mai numeroase reproduceri din opera lui Heliade în publicaţiile lui Bariţiu privesc problemele de limbă, foarte arzătoare atunci în toate provinciile româneşti. De aceea, Bariţiu reproduce în primul rînd scrisorile Heliade-Negruzzi, care conţin principalele controverse lingvistice din epocă : ortografia, modernizarea vocabularului românesc, căile pentru asigurarea unităţii limbii româneşti, înlocuirea alfabetului chirilic prin cel latin.

Bariţiu şi Heliade aveau păreri apropiate în aceste probleme, dar nu identice. Ambii erau latinişti, primul mai accentuat decît Heliade; ambii considerau că limba scrierilor religioase este cea mai unitară, ea constituind unul din elementele unităţii viitoare a limbii literare; ambii erau adepţii scrierii cu litere latine; dar, în ceea ce priveşte ortografia, Heliade era fonetist pînă la 1839, pe cînd Bariţiu era etimologist moderat. Alte puncte de asemănare principiale între ei — cu particularităţi pe care nu le vom evoca — constau în convingerea că metoda pentru îmbogăţirea vocabularului românesc este limba latină şi limbile neolatine şi că unitatea limbii române trebuie asigurată, pe lîngă baza limbii bisericeşti, prin elemente populare şi regionale din toate provinciile, excluzînd predominarea uneia din ele în fixarea normelor limbii literare.

Pe lîngă articolele privind limba, Bariţiu a reprodus în periodicele lui creaţia literară a lui Heliade, mai ales traducerile din Victor Hugo, Lamartine, E. Sue, Viennet, Byron, Rousseau, Balzac, Guizot — opere pe care publicul românesc din Transilvania le-a cunoscut pentru întîia oară pe această cale. Cărţile tipărite de Heliade sînt popularizate prin foile de la Braşov, ca şi „Chemarea" de înfiinţare a unei Biblioteci Universale formată din traduceri cuprinzînd operele din planul lui Aimé Martin, din 1837. I. Heliade a publicat chiar direct o poezie în stil lamartinian în „Foaia" de la Braşov, nr. 46/1845, cu prilejul căsătoriei principelui Gh. Bibescu cu Maria Văcărescu, nepoata lui Ienăchiţă Văcărescu. I. Heliade a apreciat elogios publicaţiile lui Bariţiu, făcînd asupra lor menţiuni repetate în „Curierul" său. Intensa colaborare Heliade-Bariţiu, în spiritul unităţii culturii româneşti şi a căutării căilor ei moderne de dezvoltare, este amplu oglindită în preţioasa cercetare a lui George Em. Marica, *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, bibliografie analitică cu un studiu monografic, apărută în 1969.

Activitatea obştească a lui Heliade din anul 1848 şi de după aceea a fost consemnată mereu în periodicele ardelene : „Gazeta Transilvaniei", „Telegraful român", „Concordia", „Albina", „Federaţiunea".

Cărţile lui Heliade, mai ales *Gramatica*, au fost mereu solicitate de către intelectualii ardeleni şi bănăţeni [1].

Imaginea complexă şi plină de prestigiu a lui Heliade în Transilvania, formată prin presa timpului, a fost întărită prin prezenţa lui repetată la Sibiu, prilejuită atît de tipărirea *Gramaticii* din 1828, cît şi după aceea, sau la Braşov, cu ocazia plecărilor în străinătate sau în refugiu politic,

[1] Vezi I. D. Suciu, *Nicolae Tincu Velea (1816—1867) Viaţa şi opera*, Bucureşti, 1945, p. 203, 241.

ca și la Blaj, în vizită la Timotei Cipariu. Prietenia lui I. Heliade cu G. Bariţiu și alți mari ardeleni din epocă, întîlnirile din cadrul Societății academice române cu membrii ardeleni — au sporit cultul lui I. Heliade în Transilvania, numele lui devenind un simbol național.

Expresia concludentă a influenței spirituale plenare a „părintelui literaturii române" în Transilvania a constituit-o sentimentul de unanimă durere și consternare resimțite la moartea acestuia, la 27 aprilie 1872. Toate publicațiile românești din Transilvania și Ungaria au apărut în chenar negru pe pagina întîia, în semn de doliu național.

„Gazeta Transilvaniei" de la Brașov (nr. 35/1872), după ce reproduce anunțul mortuar oficial, scrie: „Ne alăturăm onoratorilor jelnici și noi românii ardeleni cu simțămintele ce le naște pietatea și durerea în noi după această pierdere națională, transmițîndu-ne tributul ultimului onor funebral, prin aceste șire de doliu, ca semn al recunoștinței pentru lupta, scrierile și sacrificiile ce le-a pus pe altariul paladiului național în tot decursul vieții sale celei active și producătoare de lumină. Fie-ți țărîna ușoară nestorice literatoriu, că operele tale îți vor conserva nemurirea pînă cînd va trăi națiunea și națiunile au viața eternă dacă sînt luminate".

În numerele următoare, ziarul publică pe larg — ca și toate ziarele ardelene — ceremonia înmormîntării lui Heliade, în cadrul căreia au rostit cuvîntări emoționante C. Exarcu, I. Cernătescu și B. P. Hașdeu, acestea fiind reproduse în întregime.

Revista „Transilvania" de la Sibiu, organul „Asociațiunii", condusă de G. Bariţiu, scria că Heliade a fost nu numai un mare poet ci și „românul cel mai bun și cel mai tare în credința despre renașterea și de venitoriul națiunii românești preste tot și al patriei sale în specie".

Ziarul „Federațiunea" (nr. 49/1872) din Budapesta, condus de Alexandru Roman, profesor de limba și literatura română la Universitatea din Pesta, scria: „Națiunea română este în doliu. Un geniu al României dete naturii tributul ei, restituind pămîntului ceea ce este al lui, iar spiritul se avîntă în ceruri, unde va ruga pe Creatorul și Conservatoriul universului a protege națiunea căreia Ion Heliade-Rădulescu sacrase toată ardoarea inimei și toate puterile minții sale. Acest gigant literariu au fecundat literatura română cu productele cele geniale ale spiritului său și au ilustrat națiunea cu numele său. Cu adevărat apostol, asemenea lui Șincai și Maior și alți precursori ai săi, a contribuit la opera cea mare a regenerării noastre. El, cel dintîi în România transcarpatină, îmbracă limba românească în vestmintele ei cele străbune și singur susține mult timp lupta împotriva obscurantismului care-l acuză că este emisarul Papei. Sexagenar, avu fericirea de a se bucura de fructele ostenelilor sale. Ne zicea adeseori: „Ego plantavi, Apollo rigavit" [2] și după apoteoza lui Șincai, lăcrimînd, mulțimea lui Dumnezeu că ajunse zilele după care poate muri cu sufletul liniștit, căci viitorul națiunii deșteptate îl crede asigurat. „Voi să mă îngropați și să continuați ceea ce am început eu aici în urma giganților noștri" — ne zicea Eliade transportat de sentimentele ce numai inima lui cea mare putea să le simtă și într-o limbă dulce precum numai dînsul știa să vorbească. Nimeni mai frumos decît Ion Heliade Rădulescu n-a scris încă românește în proză, iar în poezie numai Vasile Alecsandri l-a ajuns".

[2] Eu am semînat, iar Apollo a dat ploaie la vreme.

„Sionul românesc" de la Viena (iunie 1872), condus de Grigore Silaşi, viitorul profesor de limba română de la Universitatea din Cluj, scria : „În adormitul, România pierde un mare cetăţean, mare poet, mare literator, pre „părintele literaturii române", cum îl numea Cipariu... Ceremonia funebră i se serbă cu toată pompa pe spesele statului, asistînd la dînsa o mulţime nenumărată, ba spiritualmente asistînd toată suflarea românească care îi oftează : Pauzează în pace, suflet mare şi generos. Geniul tău român planeze etern printre noi şi cu noi".

Iosif Vulcan în „Familia" de la Budapesta, care în 1866 publicase în revistă biografia elogioasă a lui Heliade însoţită de fotografie [3] şi reprodusese în întregime „Sburătorul", iar în 1867, reprodusese „*La Heliade*" de Eminescu şi alte poezii, emoţionat la moartea acestuia anunţă astfel moartea lui Heliade în nr. 19 al revistei : „Una din cele mai ilustre glorii naţionale, marele scriitor, poet şi prozator, marele filolog şi filozof, părintele literaturii române, sufletul revoluţiunii de la 48 şi autorul nemuritoarei programe prin care s-a proclamat drepturile omului şi s-a regenerat toate stările societăţii române, Ioan Heliade Rădulescu a încetat din viaţă în etate de 70 de ani la 27 ale curente, la trei ore după amiază" [4].

În numărul următor, Iosif Vulcan publică un lung articol evocator *Cînd am văzut pentru prima oară pe Heliade*, în care exclamă emoţionat : „Heliade ! Ce nume sublim e acesta în istoria civilizaţiunii noastre. Un ingenios al nostru l-a numit „gigant al templului".

„Heliade ! Acest nume e un program : deşteptarea românismului pe toate terenurile de cultură naţională."

„Heliade ! — continuă Vulcan. Acest nume poate servi drept titlu la istoria culturii române în decurs de jumătate de secol".

Apoi Vulcan povesteşte că înainte cu şase ani, adică în 1866, cînd se afla în redacţie la „Familia" la Pesta, un bărbat impunător a intrat în biroul său recomandîndu-se

— Eu sînt Heliade.

Este lesne de închipuit emoţia lui Vulcan, tînăr debutant, în vîrstă de 25 ani, care avea în faţă pe veneratul părinte al literaturii române.

Heliade i-a mulţumit că i-a publicat în „Familia" portretul şi biografia :

„Mi-am făcut numai datoria prea plăcută" — a răspuns Vulcan.

„Apoi între noi — continuă el — se înfiripă o conversaţie sau, mai bine a zice, el vorbea iar eu îl ascultam. Şi el vorbea atît de frumos, încît eu tot l-aş fi ascultat. Mi-a vorbit de literatură, teatru, arte şi în naraţiunea lui era atît de mult entuziasm încît admiraţiunea mea din ce în ce tot creştea.

„Niciodată nu voi uita cu ce însufleţire înaltă îmi povesti dînsul istoria înfiinţării Teatrului Naţional din Bucureşti, fondare, ce cu bună dreptate se poate numi creaţiunea sa".

Vulcan l-a întrebat dacă nu va pune în scenă vreo piesă a sa :

— Nu vreau — îmi zice el — pentru că actorii noştri nu ştiu declama.

„El se scoală şi mergînd în mijlocul odăii declamă cu perfecţiunea unui artist şi cu focul unui tînăr exaltat. Niciodată pînă atunci n-am avut

[3] În nr. 9/1866, p. 97—98. Acest articol a fost reprodus de Iosif Vulcan în culegerea lui *Panteonul român* (1869).

[4] „Familia", nr. 19/1872, p. 226.

ocasiunea a mă convinge de puterea singuratecelor cuvinte. Ce moment sublim ! Eu un tînăr de 25 de ani mă uitam la un bătrîn de 64 de ani admirînd entuziasmul dînsului. Și cum astfel mă uitam la el, îmi zisei : Vezi omul acesta ! El a încărunțit, dar anima lui a rămas tot tînără căci în dînsul rezidă poezia divină. Așa poezie întinerește chiar și pe bătrîni !"

După ce arată că figura și opera lui Heliade au fost pentru el un stimulent moral de cea mai mare importanță, Vulcan caracterizează figura lui Heliade pe fundalul unei jumătăți de veac de acțiuni și realizări literare și culturale ca „apostol al civilizațiunii și românismului, regeneratorul, purificatorul limbii noastre, primul traducător al clasicilor străini, cel mai profund cugetător între toți poeții români, autorul primei epopei naționale, fondatorul primei tipografii dincoace de Milcov, înființatorul primului ziar românesc, întemeietorul școalei filarmonice și al teatrului național, cel mai mare prozaist român" [5].

Din mențiunile retrospective de epocă rezultă că imaginea lui Eliade — măreață și îndrumătoare — era aceeași dincolo de Carpați în toate centrele de viață culturală românească : Sibiu, Brașov, Budapesta, Viena.

Poeziile și proza lui Heliade au continuat să fie reproduse în publicațiile ardelene, mulți ani după moartea acestuia, mai ales în „Familia", „Observatoriul" și „Transilvania". Ridicarea statuii lui Heliade la București în 1881 a constituit un nou prilej pentru presa românească din Transilvania să-și manifeste veneratia pentru el, reproducînd discursurile rostite cu acel prilej, ca și poeziile închinate lui Heliade.

Sentimentul de venerație constantă al ardelenilor față de Heliade a fost exprimat — între altele — de „Albina Carpaților" de la Sibiu în 1879 (nr. 12), în care un lung articol evocator se încheie cu aprecierea — devenită unanimă în epocă atît în România cît și în Transilvania — că Heliade n-a fost numai „părintele literaturii române", ci și „părintele națiunii române".

[5] Iosif Vulcan, *Cînd am văzut pentru prima oară pe Heliade*, în „*Familia*", nr. 20/1872, p. 236—237.

POEZIA CONCEPTELOR LA ION HELIADE RĂDULESCU[1]

MARIN BUCUR

Şcoala, manualele şi educaţia didactică de diferite grade au deformat foarte mult imaginea lui Ion Heliade Rădulescu. Moştenim, de altminteri, nu un poet, ci autorul unui poem fericit inspirat *Sburătorul*, supralicitat de comentatori, deşi nu este nici cel mai frumos, nici singurul care să revele talentul lui Heliade. Legenda şi ingrata neadeziune la monumentalitatea visată de poet a celor mai mulţi dintre istoricii literari moderni, îl ţin dureros pe Heliade în urma teoreticianului literar, a gînditorului complicat şi labirintic, cu planuri încrucişate şi contradictorii, a omului marilor iniţiative de eră nouă culturală. Lui D. Popovici îi datorăm cel mai mult înălţarea unei perspective reale a operei de gînditor european a lui Heliade. Dar intelectualul enciclopedic, ctitor de instituţii, universalistul, profesorul de şcoală naţională, vizionarul, grandiosul în visuri şi înfrîntul în împliniri, grandilocventul în gesturi, apostolul în alb, să fi fost ca poet doar un simplu autor de versuri? Heliade, cel iubit deopotrivă de Eminescu şi de Macedonski, drept cap de serie nouă într-o cultură, a fost un idol vremelnic, stea căzătoare de prea multă lumină?

Heliade este tot atît de viu, de complex — şi de revelatoriu — în poezie, cum a fost şi în domeniul cultural, filologic şi filozofic. O culme a titanismului nostru liric, clădit eterogen dar puternic rezistent, îl oferă astăzi poezia lui Heliade. Aşa ne apare ea: concepută grandios, măreţ, investită de o ardere colosală, urzită pe dimensiuni uriaşe, clocotindă, amestec de culori vii, rafaelică şi tenebroasă, sentimentală şi duioasă, tribunardă şi conceptualistă, informă ori de o expresie perfectă. Heliade s-a voit un poet naţional, bard profetic, concepînd epopei naţionale, universale, care să rivalizeze cu cărţile sacre şi cu epopeile culturilor clasice. A tradus, a localizat, a scris poezie ocazională, a plătit tribut gustului vremii şi apoi concepţiilor sale lingvistice extravagante. Heliade a fost venerat pentru totul, dar nu pentru poezia pe care abia acum, în perspectiva unui secol, o putem descifra în sensurile ei reale. Romantic, el dă poeziei

[1] Comunicare prezentată la sesiunea comemorativă organizată cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la moartea lui Ion Heliade Rădulescu, de Academia Română şi Academia de Ştiinţe sociale şi politice, în ziua de 27 aprilie 1972.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 407–416, BUCUREŞTI, 1972

noastre un foc temperamental vulcanic de gravură germană tenebroasă. Apare poezia de meditaţie şi de contemplaţie, poezia filozofică, cum i se va spune mai tîrziu cu un termen parcă impropriu, o poezie aedică însă polemică, gîndită intelectual ori desfăşurată într-un delir al fantazării. I. Heliade Rădulescu supune limba română la cel mai greu examen în poezia noastră pînă la Eminescu : poezia nu mai este lucrată cu cuvintele ştiute şi avute la îndemînă. Geniului său îi trebuie o limbă unealtă a construcţiilor neridicate niciodată aici. Concepe o poezie, dar şi o poetică, o artă a metaforei antitradiţionale. Poemul heliadesc, inform şi încă plin de balast, naşte poemul nostru modern şi intelectual liric.

Un *Prolog la serbarea numelui prea înălţatului nostru domn Alexandru Ghica*, 1835, avea ca personaje *Timpul*, *Istoria*, *Poezia*, *Pacea*, *Libertatea*, *Comerciul*; sceneta polemică ultraconservatoare *Proces general între două hordii şi natio*, numără printre alte personaje *Adevărul*, *Datinele române*, *Geniul istoriei*; — spectacole teatrale deci, cu noţiuni abstracte, antropomorfizate. Ion Heliade Rădulescu posedă o capacitate fantastică a reprezentării artistice a abstracţiunilor. Este un poet al marilor invocaţii către *idei* şi spirit :

„Ai zis fie lumină ! şi iată sunt Eterne ;
Împlut-am universul ca peplu împrejuru-ţi,
Şi Spiritul vieţii se poartă peste ape,
Pătrunsu-s'a abisul d'o mistică ardoare
Şi l-a coprins fiori ;
Tresare şi concepe. — Ai chaosului germini
Spre viaţă şi spre nuntă aşteaptă a ta voce.
Materia inertă, şi vagă şi informă
Se pune în mişcare. — E plin, plin este cerul
De gloria-ţi eternă, şi peste tot splendoarea-ţi
Prin mine se revarsă suavă, lină, blîndă.
Arhangheli ai Puterii ! voi Eloimi, la faptă,
Glorificaţi pe Domnul prin operele voastre,
Cîntaţi, căci vocea voastră e însuşi armonie,
Creaţie divină.
Ca fulger din tenebre am răsărit lumină.
Lumină creatoare,
Şi'n chaos echilibru şi ordinea se puse :
Tenebrele d-o parte iau numele de noapte,
Şi părţile luminei din Zeu se numesc ziuă.
Tot spaţiul se împle şi timpul ia măsură.
Se face prima seară, se face dimineaţă,
Şi periodu-acesta zi una se numeşte".

(*Anatolida* II. *Imnul creaţiunii* I. *Lumina*)

Şi într-o epopee ratată ca *Mihaida*, un singur moment se salvează : acela al definirii conceptului absolut. Poezia maşinării macro- şi microcosmice a spiritului universal este apoteotică :

„Sunt Alfa şi Omega, Principiul şi Finitul ;
Iar intervalul este al liberei voinţe.
Am întregit atomul, i-am dat proprietatea,
Impus-am simpatia cu altul a se strînge

Şi întregit-am totul; iar legile-mi divine
Îl leagă şi îl ţine, Materie şi minte
Unitu-le-am prin nuntă, şi facultăţi, talente
Părţit-am cu mîini pline, predestinai organe.
Am înnăscut instinctul spre uzul facultăţii
Memoria impus-am şi raţia'ntronat-am."

Extazul liric în faţa genezei este convertit de poet într-o ţesătură de noţiuni aparent rigide şi didactice : *Preştiinţă*, *omnipotenţă*, *comgregaţii*, *Mater Terra*, *cosmos*, *natură*, *mit*, *enigmă*, *ipoteză*, *geneză*, *travaliu*, *idee spirituală*. Heliade este un poet al „extazelor" („Extasea mă învie" ! *Primul baci*), al delirului prelungit („delirul meu cel mare". *Visul*). Un flux liric şi o putere de coasociere a cuvintelor, de logodnă a lor peste obişnuinţă, de visare fantastică a unor reprezentări cosmice dau poemului lui Heliade Rădulescu un aspect grandios vizionar al unui poet contemplînd miracolul naşterii. Fiecare element are un poem al său : *Firmamentul*, *apele*, *astrele*, *peştii* şi *păsările*, *animalele*, *viaţa* sau *androginul*, *arborul ştiinţei*. Dar fiecare poem este o înălţare la poezie prin noţiuni şi idei, aş zice chiar, dacă cuvîntul nu ar fi compromis de publicişti, prin poezia *savantă*. Este cea mai pură poezie noţională ce se va face înainte de Eminescu şi Ion Barbu. Poet care, ca în lirica modernă şi contemporană, transformă cuvîntul noţional, cuvîntul definiţie, cu care se operează în ştiinţă, filozofie, limbajul intelectual sever în metaforă, îl repotenţează, îi dă o maleabilitate lirică, iar pe de altă parte obligă poezia să primească o încărcătură emotivă cerebralizată, Ion Heliade Rădulescu trăieşte fiorii liricii explicativ-ştiinţific :

„Problema se prezentă mai mult decît enigma ;
Ci studiind progresul cu istoria'n mînă
Se poate ca-n enigmă s-aflăm şi adevărul.
Să trecem peste toate cîte putu să'nveţe
Şi să fabrice omul spre a lui necesitate :
Invenţiuni de vase, de varii instrumente,
Cu uzul profitabili, cu-abuzul dezastroase.
Sunt însă legi eterne, cuprinse'n marea carte
Ce s-a numit natură, ş-a căror existenţă
Şi-ntreagă împlinire fu ordinea naturei
Cînd a ieşit din chaos, şi care nu se calcă
Nepedepsit de nimeni".

(*Ibidem*)

Nu o dată poezia este un *pur recitativ* explicativ. Versul este o frază distribuită ritmic, fără sonorizări lirice.

„Narată pe-omeneşte, tradiţiunea-antică
Ne face să-nţelegem enigma ce agită,
De şaptezeci de secoli, umana raţiune.
Aci s-aude clară a istoriei limbă
Ce-atîta se distinge d-al fabulei caracter,
Ce ne descrie anii şi zilele de aur
Ai evului ferice atîta de contrariu
Cu însuşi fericirea."

Poemul *Santa Cetate*, susceptibil de bogate şi penetrante disocieri ideologice asupra utopiei furieristo-creştine a lui Heliade [2], este literar o înşiruire conceptualizantă şi doctrinară. Lipsa „extazelor" care să sensibiliteze limbajul teoretic descoperă textul literar într-o nuditate prozaică :

„Asta e cetatea ideală, 'naltă,
Aci justiţia este domnitoare,
Aci frăţia e realizată,
Aci e virtutea forţă, valoare,
Ş'orice nevoie este uşurată :
Unul pentru toţi, toţi iar pentru unul,
Liberă voie, soartă nivilată,
Verul, frumosul, marele şi bunul,
Eternă pace, viaţă soţiale,
Propriul sacru, rizolvat comunul, —
Cetate ! rezidenţă'mperială
Mirelui-papal, d'angeli custodită !
Tîndă cereaşcă şi universală !"

Ion Heliade Rădulescu are o voluptate a folosirii abstracţiunilor şi a poeziei „reci", nu numai de idei ci şi a purei implicaţii teoretice. Limbajul său în epocă era normal să apară abracadabrant, dificil, încîlcit şi colţos. De aceea nu a mai fost citit şi citat decît cu *Sburătorul* şi cu fabula sa politică, pătimaşă şi pamfletară. I. Heliade Rădulescu fusese, însă, poetul desfăşurărilor şi panoramelor cosmice, de legende reinventate şi explicate, al poemului liric de respiraţie colosală.

„Cerul e al meu templu şi singura-nchinare
Seninul lui e semnul prin care îl slăvesc".

(*Destăinuirea*)

Evanghelizările sale sînt pline de motivări teoretice moderne, de teze sociale revoluţionare. Poetul face o lirică gravă, *ideologizantă*, uimind prin puterea de a intelectualiza poezia cu o sumă de termeni dificili, prozaici. Ion Heliade Rădulescu are pasiunea şi intuiţia limbajului poeziei intelectuale de mai tîrziu. Apare poezia-dezbatere, poemul concentrat, obiectiv, cu un cifru grav. Îndepărtarea omului, căderea sa „în păcat", alungarea din rai, ia în poemul *Anatolida, arborul ştiinţei*, forţa unui discurs liric modern, ţinut într-un limbaj poetic liber :

„Cu propriul tău sînge respinge ignoranţa,
Nu crede imposturei : Scriptura ce-ţi depinge
A ta regenerare în fructele ştiinţei,
În Dumnezeu-Cuvîntul.
Căzut-ai prin eroarea-ţi, lipsit de preştiinţă ;
Prin Dumnezeu-Cuvîntul te-nalţă la splendoarea,
La starea-ţi primitivă.
Desparte din substanţa divinităţii vere
Nedemnele atribute ce-i dete impostura ;
În legile-armoniei vezi legea providenţei ;
Principiul bunătăţii, divinitatea'ntreagă

[2] D. Popovici, *Santa Cetate. Între upofie şi poezie*, Editura Institutului de istorie şi folclor, Bucureşti 1935.

Sta însuşi în dreptate, cînd faptele-ţi perverse
Răstoarnă echilibrul. Cînd ieşi din calea dreaptă
Şi predomină răul, convinge-te că bunul
Răsare din excesul al răului; şi darul
S'adaoge oriunde păcatul se'nmulţeşte,
Ca lucea din tenebre din rău binele iese''.

(*Ibidem*)

Este vreo dificultate de lectură în acest text, sînt fraze imposibile? Două cuvinte, *vere* şi *lucea* nu pun piedici. Sînt înţelese fără greutate. Dar ce cutezanţă la poet de a sări aproape un secol peste contemporanii săi, mînuind volubil, incantoriu, cuvintele pe care numai după Macedonski poeţii vor avea curajul să le prindă în versuri. Există la Ion Heliade Rădulescu o vervă a creării stării revelatorii; o căutare a extazului, cum numai la Macedonski se va mai afla:

„În toate omul simte nespusă bucurie,
Şi cerul şi pămîntul îl pune în extaze
Frumoasă-i pare lumea şi *Cosmos* o numeşte''.

Geneza pămîntului este celebrată ca o procesiune de nuntă, ca în Ion Barbu, un alai al voluptăţii împreunării. Invocaţia, benedicţia, euforia se revarsă într-o explozie a limbajului cromatic plin de arome dulci sau aspre:

„Apari ca o mireasă, o Mater Terra sacră,
Prepară-te de nuntă;
Pe creştetul tău pune a munţilor coroană,
Plini de-aur, de rubine, smeralde, hiacinte,
Safire, adamante, de'ntregile-ţi tezauri.
Ai munţilor nalţi cedri, dumbravele-ebenine
Şi fructidorii arburi adorni de multa floare:
Sunt brunele-ţi cosiţe, regala-ţi capelură;
Aromele lor toate, cosmeticele tale
Să înflorească pomii, să-şi dea ale lor fructe,
Să germine-n tot locul şi iarba ş'orice plantă,
Desvoalte-se-orice floare, resfire-se mirosul
S-adoarne, să profume talamul lor de nuntă;
Şi aşternutul candid amorurilor tale
Întindă-se'n tapete, archetipe modele
De orice ţesătură, de orice adornare.
Ai graţielor angeli, formaţi cununi, festoane
Spre marea sărbătoare.
Cîntaţi flori, bucuria şi lăudaţi pe Domnul
Pe idioma voastră, vă exalaţi profumul
Spre ceruri ca tămîie. Formaţi sublime acorduri,
Armonie d'arome.
Natura este'n nuntă, serbare-universală''.

(*Ibidem*)

Extazul însoţirii, alaiul nupţial este urcat şi în ceruri. Apare o „nuntă îngerească", jubiliare cosmică a consubstanţierii duhurilor. Naşterii

vieții pe pămînt îi corespunde o naștere a duhurilor, o multiplicare a Eului, ca o înroire a adevărului, o frenezie telurică a cuplului regăsit :

„Iar duhurile'ntr'însul, în nuntă îngerească
În rîvnă se mărită arzînd ca mii de sori :
Ființi mai multe una s-adun să se unească,
O flacără din flăcări, volvoare din volvori.

Al păcii duh e una cu-al dragostei, blîndeții,
Cu-al dragostei și-al păcii îndată se unesc
Și al înțelepciunii ș-al naltei frumuseții,
Și toate iar în Domnul și cresc și viețuiesc.

Tot este viu în ceruri și totul e viață,
Ș-o sfîntă armonie și o unime fac.
Un plan e tras d-atuncea, și totul ne învață
Că sufletele noastre tot astfel se înfac.

Tot astfel se mărită, tot astfel se'mpreună,
Așa purced și astfel solia-și împlinesc,
Așa'ntr'ale lor dragosti ca flăcări se adună
Și tot așa ca raze la centru se'ntrunesc".

(*Căderea Dracilor*)

Este în totul o fantezie poetică debordantă, o putere de reprezentare cum nu a mai existat pînă la Eminescu, proiecții de universuri celeste și infernale. Desigur, la un poet cultivat ca Ion Heliade Rădulescu, influențele și apropierile de marile modele sînt inerente. Răul este că s-a rămas la acest prag al cazuisticii comparatistice și de erudiție universitară. Sigur poemul *Căderea dracilor* amintește de tema romantică a căderii în păcat și a damnării la suferință a seminției umane, dar aceasta este o fișă de cultură. Poemul aparținînd tot anilor 1836 — 1840 și făcînd parte din panoramicul său dantesco-biblic, este de o virtuozitate unică, o capodoperă. Viziunea paradiziacă are un mod de expresie originală a unui dantism autohton. Poetul care se voise „biblic" („de felul acesta iar nu avem de loc, ca unii ce ne lipsesc de toate. Îmi venise mie odată în minte să mă pui pe Biblie și să fac, să fac la versuri". În *Fiziologia poetului. Opere*, tom I, ed. D. Popovici, p. 480), desfășoară pe schema cărților sacre o construcție nouă, în care se încearcă asocieri și armonizări de cuvinte nemaiauzite, — un adevărat triumf al liricii românești moderne. Limba românească se desferecă din structura sa patriarhală, procesul de sensibilizare poetică a limbajului e mînuit cu un geniu al inovației nestăvilit.

„Înalt, mai sus de ceruri, la Tronul Preamăririi,
În sfînta atmosferă luminii celii vii,
Unde fîntîna vieții și rîul fericirii
Adapă, răcorește cerești le cîmpii,

Și duhul mîngîierii burează caldă mană,
Mărgăritează vecinic prea sfintele sădiri ;
Și dragostea răsare, a îngerilor hrană

Ce'ntreamă în ei pacea şi naltele sfinţiri;

Pe muntele de aur, în stînci de adamante,
Cu pulbere de stele verzit de bucurii,
Umbrit de chedrii slavei, florat de amarante,
Şi unde rodesc falnic virtuţi şi veselii;..."

„Sfînta atmosferă", „duhul mîngîierii" care „burează mană", „mărgăritează vecinic prea sfintele sădiri", dragostea care răsare ca plantă hrănitoare a îngerilor, muntele înverzit de bucurii şi umbrit de cedrii slavei, rodind în loc de flori şi arbori „virtuţi şi veselii", încărcau cuvintele cu o forţă sugestivă şi un potenţial afectiv nou. Ion Heliade Rădulescu variază măsurile şi frazările lirice, alternează planurile, schimbă timbrurile, într-un joc regizoral al spectacolului cu lumini şi întuneric al cerului şi pămîntului. După lunga frazare endecasilabică, urmează un intermezzo *instrumentalist*, onomatopeic, rapid, aglomerat, evocînd prăbuşirea, sluţirea cu minciună a *Păcătuirii*. Ordinea este stricată de un cataclism. Se surpă cerul şi plesneşte pămîntul. Un poet ca Heliade cîntînd *ruinele* şi prăbuşirile vremelnicei vremi, aude osiile universului trosnind şi vede sorii îngrozindu-se de crimă. Poetul are frenezia cosmică:

„Bubuie cerul; se scoală Împăratul,
Duduie eterul, că pasă mînia.
Fulgere volvoare în spaţiuri plesnesc,
Focul se întinde şi curăţă păcatul;
Marea izbucnire opreşte vecinicia.
Saltă firmamentul şi sorii se'ngrozesc.
Cugetul de crimă, pe unde şerpuieşte
Tot desfigurează, ca trăsnet pîrleşte;
Foc negru şi roşu lumina se preface;
Plumb e uşurinţa; şi cerul se desface.
Cad toţi vinovaţii şi vîjîie căzînd.
Haos, besnă mare i-aşteaptă căscînd.
Pică şi se schimbă pe cît ies din cer:
Capete de înger, de demon picioare,
Aripă cerească una se mai vede,
Alta, infernală la vale'negreşte;
Spaimă la alţi capul în besnă precede,
Talpele, lumină în cer mai luceşte.
Neagră, fumegîndă acum sunt volvoare!
Nume, pomenire în ceruri le pier".

(Ibidem)

Viziunile sînt terifiante, cerurile se prăbuşesc ca nişte acoperişuri şubrede, imaginile se succed în avalanşe, metafora se împrospătează cu o invenţiune a termenilor ca într-un delir cosmic al pieirii:

„Cu mult este mai mare căderea spirituală
Şi nu pot fi cuvinte a se asemăna
Cu oricare cădere ce e materială,
E slabă compărarea trupeşte-a s-arăta.

Cînd aste întunereci de lumi nenumărate,
Nestrămutate stele şi sateliţi, planeţi
Ce-şi ţin a lor ocoluri prin căi preînsemnate,
Sori, centre parţiale, îngrozitori cometi;

Cînd toate s-ar esmulge din marea încentrare,
Eşind din a lor axe şi nu s-ar mai ţinea,
S-ar prăvăli în spaţiu spre vecinică pierzare
Şi una peste alta zdrobindu-se-ar cădea;

Ast zgomot ce ar face, fatala grozăvie,
Amestecul, izbirea şi uetul trupesc,
Vrăjbite elemente, cutremur în tărie,
N-ar face-atîta zgomot c-ast zvon duhovnicesc".

(Ibidem)

Subtextul polemic proconservatorist, fabulaţia contemporanilor, au abătut lectura acestui poem spre comentariul biografic. Teza sa antirevoluţionară, Saturn fiind revoltatul, duhul stricăciunii, se dizolvă în compoziţie, devine adiacentă. Poemul are o orchestraţie muzicală tulburătoare, punînd să sune instrumente grave, inventînd sunete noi, dar şi spaţii de mare artă poeziei noastre aflată în vîrsta începuturilor ei moderne. Ion Heliade Rădulescu este un insolit, dar un neînţeles încă. Totul este pus în subsidiarul unei personalităţi zise prolixe, totul ar fi o montare numai de planuri livreşti, totul ar fi greoi. Bineînţeles, exemple rele se găsesc, şi Heliade nu poate face excepţie. Versuri nereuşite, desprinse din întregul operei, se pot afla la oricare poet. Capodopera nu este o stare de permanenţă a nici unui geniu.

Acest poet sufocat în scenele mici, dificil prin preţiozitate filologică, trebuie descoperit în monologurile panoramice şi gnomice, în delirul macrocosmic şi cu sentimentul de *memento mori*. O convenţională *Odă asupra aniversării de 2 septembrie 1829*, începe într-o predispoziţie a colosalului, aiurînd în scurgerile, naşterile şi morţile timpului:

„Veacurile şi anii se nasc, trec, se-strecoară,
Se duc cu acele zile ce s-au aflat privind
A lumei încroire, şi au văzut fecioară,
Din mîna celui Vecinic, Natur-abia ieşind"

Poezia galeşă, sentimentală, în care oftatul ţinea loc gîndului era ocolită de Heliade. Gestul său se proiectează pe spaţiul vast, de unde nu întristarea îl copleşeşte, ci căderea din reverie. Poemul *Visul*, de factură romantică, temă bătătorită de toţi poeţii de atunci, se înalţă la un act de contemplaţie lirică profundă. Mica poezie a morţii se resoarbe de la sine. Poetul numără veacurile vieţii sale, viaţa sa este a lumii întregi, veşnicia noastră se schimbă după cum se aprind sau se sting „sorii" în suflete. Durata din afara noastră trece prin moarte şi moartea ucide visul poetului. Veciile lui Heliade sînt solare, diamantine, paradiziace.

„Ochii-mi în mărmurire se uită la vecie,
Din stea în stea se plimbă, în mine stea cinstesc;
Sufletu-mi s'aripează şi zboară în tărie,
Se scaldă în lumina eterului ceresc".

(O noapte pe ruinele Tîrgovişlei)

Heliade nu e un poet trist şi lunar. O singură poartă ce-l desparte de veşnicie, o lasă închisă pe mai departe :

„O altă aurora în sufletu-mi luceşte,
Rază necunoscută d'a altor lumi ziori ;
Ochii mi se deschide, şi-n ochii mei zîmbeşte
Ziua zilelor noastre, vecii netrecători.
Veacurile viaţa-mi ca nopţi se-strecurară
Şi-ncovoiat pe groapa-mi o văz că s-a deschis
Ş'imi face loc printr'însa să trec peste hotară —
E poarta Veciniciei !... şi mă deştept din vis" !

(Visul)

Uneori expresia este de o concentrare maximă pînă la forma eliptică, eliminîndu-se total epitetul, detaliul, artificiul liric. Un catren ironic, compus cu ocazia încetării în 1838 a ziarului *România*, neagreat de Heliade, se înfăţişează şi acuma ca un cristal perfect :

„În inimă ca piatra pitit cîştigul zace ;
Mormînt în toate vrednic d'un astfel de crud mort.
Să-i fie de pomană lăscaia lîngă ort
Şi zacă în uitare, să aibă lumea pace".

(Epitimb)

Cînd Heliade nu este prins în raza poetului celebrant şi ceremonios cosmic, se regăseşte în poezia suculent cromatică, orală, violentă în expresie, ironică, aluzivă. Se prevesteau Mateiu Caragiale în proză şi Tudor Arghezi în poezie. Fabula, satira sa politică, scrierile literare sînt veşnice lupte cu adversarii săi („În veci nesiluită, sloboda a mea lîră"). Într-adevăr o poezie „slobodă", cu o concepţie lirică modernă anticalofilă :

Un măcieş ghimpos, sălbatec,
De prin locuri depărtate,
Noduros, *rîios*, iernatic,
. . . . . .
E sentimental spurcatul
Ş'oftătura lui rău pute
C'om merge din bute'n bute.
. . . . . .
Floarea este iarăşi floare
Ce dă spirt, iar nu *duhoare*.

(Măcieşul şi florile)

A trebuit să treacă mult pînă ce oralitatea, limbajul frust muntenesc, *ocara* arghezian să fie gustate ca o formă de rafinament artistic :

„Uscătivo,
Costelivo,
Exclusivo !
Stai închisă mototoală,
Sufli'n foc şi bagi în oală,

Exclusivo !
Inclusivo ! . . .

Taci, vezi bine, că eşti toantă;
Şi ce-ai să mai faci, mă rog?
Furcă strîmbă, fus olog !
Ac pocit şi sulă boantă !"
. . . . . .

(Un muieroi şi-o femeie)

Acesta fusese Heliade, uitatul şi neînţelesul, coborît în anecdotă, himeric şi egolatru, fantastic şi fantasmagoric, lavă nestăvilită de foc şi de pietre, amestec de iubire şi ură furibundă, pe care tînărul Eminescu îl încorona în Capitoliul imaginar al naţiei :

„Sublim însă e cîntul cînd ţipă şi ia'n goană
Talazurile negre ce turbă, ce răstoarnă,
Şi spumegă ca furii şi urlă-ngrozitor.
Astfel îţi e cîntarea, bătrîne Heliade,
Cum curge profeţia unei Ieremiade,
Cum se răzbun'un vifor zburînd din nor în nor".

(La Heliade)

Destinul poetic al lui Heliade fusese al unui mag cititor solitar în stele, gîndind viitorului formule pe care nu le înţelese pentru prezent :

„Eliad zidea din visuri şi din basme seculare
Delta biblicelor sînte, profeţiilor amare,
Adevăr scăldat în mite, sfinx pătrunsă de'nţeles;
Munte cu capul de piatră, de furtune detunată,
Stă şi azi în faţa lumii o enigmă n'esplicată
Şi vegheaz'o stîncă arsă dintre nouri de eres".

(Epigonii)

Existenţa lui Heliade a fost cuprinsă într-un adevărat mister al secolului său. Poezia sa îl poate dezlega pentru prezent, apoi îl închide pentru veşnicie.

ION HELIADE RĂDULESCU ŞI TINERII POZITIVIŞTI

STANCU ILIN

Metafora eminesciană din *Epigonii* privitor la Ion Heliade Rădulescu „Munte cu capul de piatră de furtune detunată, Stă şi azi în faţa lumii o enigmă nesplicată", pe lîngă excepţionala sa frumuseţe avea şi un sens profetic Contemporanii şi generaţiile ce s-au succedat au emis păreri aşa de contradictorii asupra acestui mare scriitor, încît trebuie să admitem, în explicaţia ontologică a culturilor, că există mari personalităţi ce ţin pe umerii lor o cultură, dar care sînt sortite să rămînă veşnic, măcar cu o latură a lor, în ceaţă. De aceeaşi structură era însuşi Mihai Eminescu !

Cu ocazia centenarului morţii, au fost aduse incontestabil contribuţii importante în exegeza operei lui Ion Heliade Rădulescu, dar, răspunzîndu-se anumitor întrebări, s-a produs, în acelaşi timp, şi o emergenţă a unor contradicţii de interpretare latente. Astfel, pornindu-se de la unele întîmplări nefericite din viaţa personală a scriitorului, s-a acreditat imaginea unui Heliade în degringoladă în ultimii ani ai vieţii, a unui Heliade izolat, singuratic, vorbind în pustiu, neaderent la noile direcţii ale dezvoltării spiritualităţii româneşti în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Eroarea este posibilă prin absenţa unor lucrări care să vizeze „spiritul vremii", „gustul epocii" în anii '60—70' ai secolului al XIX-lea, aşa cum avem astăzi explorate „spiritul public" şi „mişcarea ideilor" pentru primele decenii ale aceluiaşi veac. Se impune, în acest caz, cu necesitate, studiul aprofundat al publicisticii vremii, pentru a sesiza mai bine configuraţia ideilor timpului la care ne referim. Conştiinţa aceasta o aveau, se pare, şi contemporanii, din moment ce în „Convorbiri literare" putem citi : „Mare parte din mişcarea renaşterii noastre literare s-au făcut pe calea ziaristică, ceea ce au avut de urmare, pe lîngă binele momentan a unei grabnice răspîndiri, răul foarte însemnat a unei tot atît de grabnici căderi în uitare"[1].

În acest sens, ni s-a părut interesant a urmări o demonstraţie prin recurenţă răsfoind — cu gîndul la Ion Heliade Rădulescu — o veche revistă, „Transacţiuni literare şi ştiinţifice" apărută chiar în anul săvîr-

[1] * * *, *Notiţe istorice*, în „Convorbiri literare", VI, 1872, nr. 3, 1 iunie, p. 134.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 417—420, BUCUREŞTI, 1972

şirii din viaţă a scriitorului. Revista se declara, în *Prospectul* iniţial, pătrunsă de „spirit enciclopedic". Am denumit, astfel, prima punte de legătură între această publicaţie şi gîndirea marelui paşoptist, pentru că D. Popovici, în studiul său fundamental, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* reţine, în fruntea capitolului conclusiv, următoarea idee: „Heliade este, în primul rînd, un enciclopedist".

Desigur, printr-o atracţie simpatetică, despre Ion Heliade Rădulescu au vorbit entuziast (nu apologetic ca C.D. Aricescu !) mai ales marile spirite enciclopedice ale literaturii române. B.P. Hasdeu socotea că Heliade, „părinte al literaturii române", a *născut* totul: „de la abecedar pînă la filozofie, de la tipografie pînă la teatru, de la gazetă pînă la epopee!"[2]. N. Iorga afirma că „Eliad are cea mai frumoasă proză populară" [3] şi că datorită lui „limba noastră poate reda într-o formă mulţămitoare nuanţe deosebite din scrisul felurit al marilor cîntăreţi pe care i-a avut omenirea" [4]. În fine, G. Călinescu îl aşeza imediat după Dimitrie Cantemir, ca a doua mare personalitate a literaturii române.

Publicaţia condusă de Dimitrie A. Laurian şi Ştefan C. Michăilescu va cultiva, programatic, doctrina pozitivistă, socotită de B.P. Hasdeu „moda Büchner". Ştefan C. Michăilescu se scuză mărturisindu-şi aderenţa la filozofia lui Auguste Comte: „Sînt însă de mult înscris în cele mai de pe urmă rînduri ale unei doctrine, care avînd, zic anticipînd, multe puncte comune cu materialismul, posedă totuşi o individualitate foarte caracteristică. Această doctrină este aceea a pozitivismului francez. Am deschis ochii pe această filozofie chiar de la începerea studiilor mele la Universitate.." [5].

Numele lui Ion Heliade Rădulescu se bucura, în cercul *Transacţiunilor literare şi ştiinţifice*, de o admiraţie unanimă. Şi acest cerc era format de tineri inteligenţi, „cei mai buni din tinerimea bucureşteană de atunci" [6] (D. A. Laurian, Ştefan C. Michăilescu, Anghel Demetriescu, G. Dem. Teodorescu, Grigore Păucescu ş.a.), care, deşi înrobiţi spiritului hasdean, care-i hrănea — după cum se exprima D.A. Laurian — cu „măduvă naţională", vor încerca, insidios, să se constituie într-un grup aparte, tocmai pe baza filozofiei pozitiviste.

Tendinţele de independenţă pe care le manifestau tinerii din grupul de la *Transacţiuni* ..., ce va deveni pînă la urmă dizident [7], au debutat pe baza unor idei eliadiste. Direcţiile programatice ale revistei pot fi uşor apropiate de unele din ideile proteicului scriitor paşoptist. Astfel, un pasaj întreg din *Program* se ocupă de *politică*, sau, mai exact, de ceea ce ar trebui

---

[2] *Cuvînt funerar...*, în „Columna lui Traian", III, 1872, nr. 19 (129), 8 mai, p. 1.

[3] *Teoriile literare ale unui nou profesor la Universitate*, în „Neamul românesc literar", I, 1909, p. 327.

[4] *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, II, 1908, p. 3.

[5] *Spiritualism şi materialism*, în „Revista contimporană", I, 1873, nr. 3, mai, p. 255.

[6] N. Iorga, *Oameni cari au fost*, I, 1934, p. 241.

[7] Alexandru Claudian, într-o carte despre relaţiile dintre starea social-economică a Franţei şi pozitivism afirmă că această filozofie este o *dizidenţă a liberalismului*, este filozofia „savanţilor" revoltaţi contra „industrialilor", răscoala ideologică a tinerilor intelectuali plini de avînt progresist contra unei burghezii care s-a împăcat mai uşor decît ei cu Restauraţia. Revoltă dublă: şi contra restauraţiei clericale şi contra lipsei de orizont a burgheziei liberale (*Originea socială a filozofiei lui Auguste Comte*, Edit. Fundaţiii, 1936).

să fie politica. Ideile vehiculate sînt aidoma celor exprimate de Eliade într-o conferinţă intitulată *Literatură = Politică*, ţinută la Ateneul Român la 10 decembrie 1867 şi publicată în broşură separată în anul următor [8]. Consıderarea politicii ca ştiinţă, ca un corp de *doctrine*, sensul eticist al politicii, şi, în general, aşezarea la baza propăşirii individuale şi sociale a *educaţiei* prin ştiinţă, literatură, prin carte, împotriva *ignoranţei*, căutarea adevărului, îndreptarea atenţiei intelectualilor spre studierea aprofundată a naturii umane şi a legilor sociale sînt idei comune celor două articole. „Cîţi sînteţi filozofi — zice Eliade — faceţi ca sapienţa voastră să afle cauzele tuturor relelor ce chinuie societatea : mai descindeţi din regiunile supranaturale, mai descindeţi pe pămînt pînă în colibele mizerabililor; mai lăsaţi sistemele şi vă ocupaţi numai de om, şi veţi face cea mai sublimă din politice" [9]. Cuvîntarea lui Ion Heliade Rădulescu la Ateneu mai este folosită o dată de redactorii *Transacţiunilor* ... — de data aceasta prin citat — în articolul *Cursuri universitare*, semnat, ca şi programul periodicului, *Direcţiunea*. „Se poate ca într-o ţară ca şi în Egiptul antic — să se afle multe geniuri, mulţi bărbaţi speciali în toate ştiinţele, artele şi măiestriele, şi cu toate acestea acea ţară, de nu va avea cărţi, cari să întindă ştiinţa şi să transmită de la o generaţiune la alta, acea ţară, zic, va fi tot în stare de barbarie. Elada antică nu este mai cunoscută decît Egiptul, dacă s-a zis civilizată, este că de la bărbaţii ei speciali, prin litere, ne-a rămas de moştenire cunoştinţele, ştiinţele, capetele lor d'operă.

Civilizat este nu cel ce ştie multe pentru sine şi pentru epoca sa, ci acela care-şi comunică cunoştinţele şi le lasă de moştenire la posteritate, spre a se folosi şi a ajunge mai departe de dînsele" [10].

Accepţia cuvîntului *literatură*, în sensul larg de text scris, nu numai de beletristică, este identică în cele două articole din „Transacţiuni"..' (*Prospect* şi *Cursuri universitare*) şi în broşura *Literatură = Politică* a lui Ion Heliade Rădulescu. Pînă şi înverşunarea pamfletară împotriva maşinaţiilor politice ale vremii concordă în articolele citate.

Desigur, şi în alte materiale, semnate în special de Ştefan C. Michăilescu şi D.A. Laurian pot fi detectate relaţii cu ideologia lui Heliade. Ne oprim însă aici, pentru a rămîne în domeniul atestatelor documentare indubitabile. Spaţiul restrîns al unui articol nu se îngădue, de asemenea, să descifrăm ceea ce vine direct din filozofia lui Comte şi ceea ce este intermediat, la un scriitor cu o mare receptivitate la idei şi care, în cîteva rînduri, a ironizat curentul nou pozitivist. Chiar şi cei de la *Transacţiuni*... se inspirau uneori din Emile Littré, pe care îl şi publicau în revistă, dar care însemna deja o anume refracţie a ideilor comtiene, mai ales în domeniul politicii şi moralei (vezi articolul acestuia *Origines organiques de la morale*).

Cert este însă că „dosarul pozitivist" a lui Ion Heliade Rădulescu creşte cu trecerea timpului. După lucrarea lui G.D. Scraba (*Ioan Heliade-Rădulescu. Începuturile filozofiei şi sociologiei române*, Bucureşti 1921 şi teza de doctorat a lui G. Oprescu (*Eliade Rădulescu şi Franţa*, Cluj, 1923) care semnalau o prezenţă a unor influenţe pozitiviste, de curînd, într-un

---

[8] Cf. I. Heliade Rădulescu, *Opere*, II, Edit. Fundaţii, Bucureşti, 1943 (ediţie critică D. Popovici), p. 449.

[9] *Ibidem*, p. 46—47.

[10] „Transacţiuni literare şi ştiinţifice"I, 1872, nr. 4, 1 apr.p. 85.

valoros studiu (*Ioan Heliade Rădulescu. Ideologia social-politică și filozofică*, București, 1971) Radu Tomoiagă acordă, pe drept cuvînt, lui A. Comte un capitol special.

Tinerii pozitiviști români, în tendința lor de emancipare, au navigat mai întîi în sfera de influență a lui Heliade Rădulescu ceea ce va fi fost privit cu bunăvoință de Hasdeu[11]. Această pendulare, însă, între Hasdeu și Ion Heliade Rădulescu va fi speculată de către Titu Maiorescu, care urmărea atent, în jurnalul său, evoluția tinerilor în cauză. Rezultatele nu au întîrziat să se arate. Dacă în 1872 junimiștii atacau frontal pe redactorii publicației bucureștene — atunci debutînd, de fapt, celebra polemică dintre „Convorbiri literare" și „Revista contimporană" — peste numai patru ani, T. Maiorescu va nota : „Acești tineri, îndeosebi Laurian, Michăilescu și Anghel Dumitrescu s-au pocăit (nu v-a spus-o Vârgolici?), sînt astăzi partizani declarați ai noștri, cetitori aprigi ai «Convorbirilor», și dacă era bine a lovi în «Transacțiuni...» cînd erau redactate de niște impertinenți, nu văd prudența și dreptatea de a repeți lovitura în contra celor pocăiți[12]. Cuminţirea de care vorbește mentorul *Junimei* va sfîrși prin trecere lor la conservatori, trecere, mijlocită desigur, de unele idei din ultima perioadă de creație a lui Ion Heliade Rădulescu, cum ar fi teoria „progresului conservației", cu rădăcini în filozofia lui Comte.

În orice caz, ni se pare că a urmări recepția ideilor heliadiste în revistele pozitiviste românești și în scrierile emulilor români ai acestui curent constituie o cale deloc neglijabilă, atît în descifrarea izvoarelor teoretice ale moștenirii lăsate urmașilor de marele gînditor român, cît și în reconstituirea realității culturale a timpului, care-l avea pe Heliade la loc de cinste, nu numai ca o icoană a trecutului, ci ca un îndrumător al prezentului. Tinerii pozitiviști îl venereau pe Ion Heliade Rădulescu, preluau și dezvoltau ideile și-l imitau, în scrisul lor, chiar și ca factură stilistică. Este exact ceea ce-și dorea încă din 1855 acest adevărat corifeu al literaturii române moderne, cînd scria că ambiția lui „a umblat să caute a domni în inimile junilor, ce îți duc numele pînă în secolii cei mai îndepărtați" [13].

---

[11] Am fost întotdeauna, sînt și voi fi heladist". (Cuvîntare *aniversară* de B. P. Hasdeu, citată în ședința extraordinară festivă de la 13 ianuarie 1902, în „Analele Academiei Române", seria II, tom. XXIV, 1901—1902, partea administrativă și dezbaterile, p. 83.

[12] I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare* (Titu Maiorescu către N. Gane — 6/18 decembrie, sara 1876), III, București, 1932, p. 180—181.

[13] Aricescu, C. D., *Corespondență secretă...*, III, București, 1874, p. 108.

ATITUDINI ÎN EPOCĂ *

EUGENIA POPEANGĂ

Apariția unui amalgam de curente și tendințe literare — unele cu caracter de experiment, altele mai viguroase, — conferă primelor decenii ale secolului nostru aspectul unei panorame literare eterogene și dinamice. În aceste condiții, fără a avea pretenția unei cercetări de istorie literară, riguroasă și completă, pe baza comentării unor materiale de epocă, vom încerca să repunem în valoare anumite atitudini relevante ale unor tineri poeți și scriitori ce se afirmă în România anilor 30, degajînd atît modul complex în care se condiționează fenomenul literar cu realitatea socială, cît și momentul în care creatorul, pus să decidă cu luciditate, își va cîștiga adevărata libertate de creație, prin plonjarea curajoasă înspre timpul peste care se suprapune propria-i viață.

Simbolismului, important prin implicațiile sale estetice, dar incapabil și neinteresat de a mișca, fie chiar superficial, o structură socială solidă, îi urmează așa-numitele mișcări de avangardă, mai zgomotoase, împingînd elementul spectacular pînă la exacerbare. În cazul futurismului, dadaismului, ultraismului, suprarealismului, avem de-a face, într-adevăr, cu ruperi definitive, cu izbucniri de revoltă.

Este însă interesant de remarcat că deși manifestele acestor mișcări (de altfel elementul lor cel mai viabil) promovau o dezrădăcinare completă, o ruptură radicală cu ordinea burgheză prestabilită, realitatea literară a rămas de multe ori aceeași în esența ei, „ismele" reprezentînd doar momentele de șoc în sine, fără definitive urmări ulterioare. Totuși nu putem nega importanța sociologică a acestor mișcări care, spre deosebire de cele de tip simbolist, degenerate într-o ulterioară poezie esoterică, prin proclamațiile bombastice și scandalizatoare, implicau în egală măsură participarea prin șoc a publicului alături de artistul creator. Avangardismul, purtînd în el germenii distrugerii, ai violenței și ai negației, reprezenta poate o

* Acest articol, ca și acela care-i urmează, au fost scrise în cinstea semicentenarului Uniunii Tineretului Comunist, eveniment marcat în revistă și prin inserarea în sumar a unui număr mare de articole semnate de tineri colaboratori ai Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu".

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 421–425, BUCUREȘTI, 1972

primă fază în eliberarea artistului către o creaţie autentică, reprezenta o adolescenţă utilă pentru cei care vor şti s-o depăşească, păstrîndu-i îndrăznelile justificate.

În acelaşi timp, valul acesta de revoltă gratuită, concretizată în creaţii literare cu valoare de document, manifest, lipsite de orice preocupare etică sau estetică, se poate întoarce împotriva creatorului ce va persista într-un experiment mort, acoperindu-l de ridicolul unei îmbătrîniri premature între forme deja sclerozate.

Pentru literatura europeană, mişcările de avangardă au prezentat o încercare de punere la unison a viziunii artistice cu realitatea, lucru ce poate părea paradoxal, cunoscîndu-se caracterul destructiv, spiritul negativist violent, care se opune oricărui acord normal. Şi totuşi această anarhie pe plan estetic, această distrugere a valorilor recunoscute anterior, a provocat o reacţie de semn contrar, o reacţie, la primă vedere, doar de apropiere sub semn negativ de o realitate în descompunere. Avangardiştii au militat, făcînd front comun, pentru denunţarea ipocriziei în relaţiile sociale, dar această luptă a devenit, într-o anume fază a ei, sterilă din cauza totalei şi voitei dezorientări a celor ce-o purtau, impasul fiind rezolvat de către unii creatori prin depăşire, datorită dezvoltării unui talent original sau prin luciditate şi angajare, evident cu premisele aceluiaşi talent. Exemplele în spaţiu european sînt destule şi cunoscute. E suficient să amintim poziţia lui Paul Eluard, a lui Louis Aragon sau, în Spania, a lui F. García Lorca şi Rafael Alberti, creatori care trecînd printr-o primă etapă suprarealistă îşi urmează calea, apropiindu-se, unii în împrejurări limită — războiul civil — de o poziţie de deplină cunoaştere şi înţelegere a realităţii sociale, de o înţelegere a menirii artistului într-o epocă de aprigă luptă pentru o altă societate decît cea burgheză.

Avangarda românească, generoasă ca manifestări insolite şi crize de originalitate, poate fi considerată ca una din mişcările moderniste cele mai active şi bine susţinute, atît în ţară cît şi în afară, printr-un Tristan Tzara, Ilarie Voronca, B. Fundoianu. Revistele vremii consemnează, unele cu stupoare, altele cu umor şi înţelegere, strigătele şi îndrăzneala celor de la „Contimporanul", „Alge", „Unu". Şi printre numele care semnează cu dezinvoltură o literatură eterogenă, harnică în explozii sub nasul „cetăţeanului", sînt şi Geo Bogza, Miron Radu Paraschivescu, Aurel Baranga, Virgil Teodorescu, nume deja înrădăcinate într-o tradiţie istorico-literară din perspectiva actualităţii stringente. Colaborînd la revistele amintite, tinerii poeţi, căci toţi se afirmă ca poeţi, urmează cu fervoare glasul revoltei sterile, al protestului violent şi mort. Şi totuşi, o atentă citire a luărilor de poziţie proavangardiste ne poate furniza elemente ale unei subterane revolte mai adînci şi mai apte de a se canaliza în alte direcţii. Astfel ni se pare articolul lui Geo Bogza din nr. 33/februarie, 1931, din revista „Unu", articol ce poartă semnificativ titlul de *Exasperarea creatoare*. Încercînd să definească poziţia lor de tineri scriitori militînd sub acelaşi stindard fluturat împotriva „comodităţii burgheze", autorul *Poemului-invectivă* afirmă: „Scrisul nostru nu e căutarea de a ajunge într-o lume pe care am năzuit-o, ci trebuinţa implacabilă de a evada din alta care ne exasperează. Nu exasperarea împotriva unei lumi, unei ţări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică. O exasperare cosmică".

Această exasperare definitivă şi interpretată ca o tară şi ca o glorie, reprezintă într-adevăr prima caracteristică a grupului de tineri neliniştiţi, cuprinşi de o teamă de viitor şi încăpăţînaţi în a trăi prezentul plenar, dar nu întotdeauna într-un mod pe deplin autentic. Ei îşi caută drumul printr-o obligatorie aderare, aclamîndu-şi în acelaşi timp neaservirea. Paradoxul lor constă în această dureroasă dorinţă de independenţă sau libertate şi neputinţa, sau mai precis nonvoinţa de a căuta adevăratele modalităţi de cucerire. Vorbind despre această „exasperare", Geo Bogza continuă : „Investiţi cu ea, formăm un grup al cărui blazon este zbuciumul şi neliniştea noastră. Nu ne vom opri niciodată să tragem un gard împrejurul nostru, să ne gospodărim, în vreo valoare oarecare. Lumea de dinafară de noi e un incendiu. Lumea de dinăuntrul nostru e alt incendiu. Să alergăm între ele, pe o culme, care e luciditatea noastră — toate lucidităţile neaservite sînt delirante. Nu ne aparţinem. Sîntem ai unei contemporanităţi care ne reclamă, care ca o caracatiţă îşi întinde spre noi tentaculele unor probleme, unor turmentări cărora ne abandonăm întreaga existenţă".

Această afirmaţie marchează momentul unei crize, al derutei intelectuale, deşi pregnanţa şi claritatea cu care ni se prezintă indică şi încercarea de depăşire. Problemele pe care le pune Bogza în articolul său, şi anume poziţia scriitorului în contemporaneitate, luciditatea în faţa realităţii, misiunea sa de neliniştit şi în acelaşi timp refuzul cuceririi unei conştiente libertăţi de creaţie printr-o angajare hotărîtă în spiritul unei revolte canalizatoare, rămîn încă fără un răspuns sau, dacă li se găseşte unul, este răspunsul negativ al neputinciosului.

Epoca, viaţa care ia în România acelor ani întorsături din ce în ce mai tragice, îi va obliga pe tinerii scriitori să-şi recapete disciplina interioară. La acest lucru contribuie nu numai condiţiile social-politice obiective, ci şi influenţa crescîndă pe care începe s-o exercite în rîndurile tineretului intelectual Partidul Comunist şi Organizaţia Comunistă de tineret.

Poemele lui Miron Radu Paraschivescu, cuprinse în *Declaraţia patetică*, reprezintă primii paşi pe drumul urmat de o seamă de tineri intelectuali, artişti, profesori, publicişti. Mai concrete sînt însă articolele pe care autorul *Cîntecelor ţigăneşti* le scrie la publicaţii de netă orientare progresistă. Vom începe prin a comenta directa adeziune a poetului la Frontul Democrat Popular, adeziune concretizată printr-un articol din „Cuvîntul liber", nr. 44, din 7 septembrie 1935. Sub titlul semnificativ *Tineretul*, Miron Radu Paraschivescu face o analiză social-politică a momentului de ruşinoasă decădere prin care trecea ţara, punînd în aceste condiţii problema celor din generaţia sa. Astfel încrimineză „specula demagogiei", a regimului care perverteşte conştiinţa tineretului intelectual, cel care trebuie să se configureze ca un batalion de şoc şi îndepărtează studenţimea de tineretul muncitor. Înfierînd fascismul, autorul arată net : „Am spus-o în repetate rînduri, că idealul patriotic şi naţional, al oricărui tineret, al oricărui cetăţean conştient, nu poate fi niciodată carnea de tun, şomajul, mizeria (...). Posibilitatea de creaţie, de încredere în muncă şi evoluţie pacifică nu se rezolvă, *nu pot fi rezolvate decît odată cu transformarea din rădăcini* a sistemului economic, cu socializarea producţiei". Şi susţinînd că tineretul român — adevăraţii tineri — prin aderarea la Frontul Demo-

cratic Popular vor învăța să-și cîștige o conștiință socială liberă, Miron Radu Paraschivescu prefigurează recenzia pe care o va scrie un an mai tîrziu la romanul lui Mircea Eliade, *Huliganii* („Era nouă", nr. 1, februarie, 1936), denunțînd cu vehemență idealurile moarte, vidul intelectual și primejdia pe care o reprezintă modul de viață redat de autor în romanul său.

Apoi, într-o cronică la o expoziție de pictură intitulată *Plastice*, Miron Radu Paraschivescu îmbogățește într-un chip semnificativ pentru schimbarea aparentă produsă, conceptul de avangardă. Începînd prin discutarea caracterului progresist al artei, care prin posibilitățile sale de a depăși structura socială devine un mesager al libertății, adaugă : ... „Iată, așadar, premizele majore ale desfășurării și poziției fenomenului artistic : negarea valorilor existente într-atîta cît aceste valori reprezintă niște vestigii ale unei clase condamnate istoric, și pe de altă parte, atitudinea de luptă pentru desrobirea din cătușele pe care această clasă încearcă să le pună artei, în drumul de perpetuă mișcare și devenire pe care-l parcurge. Și n-am amintit aici decît latura intrinsecă, decît caracterul intim al claustrării la care e supusă arta. Fiindcă există celălalt aspect, corolar firesc al dominației burgheze, caracterul de aservire a artei în slujba unei singure clase și subjugarea ei pe plan economic..." (Miron Radu Paraschivescu, „Era nouă", nr. 2/1936)[1].

În continuarea cronicii sale plastice, Miron Radu Paraschivescu pune problema artei angajate, modificînd în același timp conținutul noțiunii de avangardă : „... De aceea, arta societății actuale nu este decît artă de clasă ; nu poate fi altceva, în măsura în care artistul nu parvine sau nu îndrăznește să-și afirme prin opera lui o conștiință de clasă opusă în mod fatal celei burgheze ; și în acest caz, arta lui va fi tot una de clasă : va fi avangardă".

Spiritul combativ, lupta îndreptată spre realizarea unor țeluri care să slujească proletariatului, conștiința de clasă a artistului conferă operei sale calitatea de operă profund progresistă, de avangardă, în sensul prefigurării unor noi valori umane caracteristice altei societăți. Mergînd înainte pe aceleași idei, tînărul poet, de la comentariul aplicat al cronicii, tinde spre generalizări care privesc întreaga cultură românească, considerată ca săracă sub raportul autenticității ei, sărăcie provocată de unilateralitatea din care a fost privită realitatea. Conferind culturii proletare un rol primordial — ca singura în stare să reflecte aspirațiile maselor — încheie : „E o față nouă a culturii românești, care se deschide acum, aceea a culturii marxiste, nelipsită desigur de modestia oricărui început, dar ea e singura cultură organică, singura adevărată". (*Literatura vecinilor*, „Era nouă", 3/1936.)

În momentul în care se pune problema celor două culturi — fiecare reprezentînd interesele unei clase — tinerii poeți angajați acum pe făgașul „avangardei" se văd însă în situația de a discuta relația operă-public, relația care modificîndu-se în datele ei esențiale, aparent, cere și modificarea estetică a operei literare. Întrebări de tipul : „pentru cine scriem" și deci „cum scriem" apar tot mai frecvent în presa de stînga.

---

[1] În strînsă legătură cu cele afirmate de către tînărul publicist ni se revelează un articol al unui confrate de generație, și anume cel publicat de Eugen Jebeleanu în „Cuvîntul liber" din 22 august 1936, sub titlul *Problema șomajului scriitoricesc*.

În aceeaşi revistă „Era nouă" apare în numărul 2/1936 articolul *Pentru poezie* al lui Paul Păun, care militează pentru o poezie autentică, încărcată de emoţie, care prin ideea şi forma lirică să fie pe măsura cititorului căruia îi este adresată.

Tot în 1936 în „Cuvîntul liber" Eugen Jebeleanu încearcă o privire critică asupra situaţiei literaturii româneşti, implicînd condiţia şi poziţia scriitorului în articolul *Poezia şi poeţii astăzi*. Demascarea servilismului, a creatorului — vasal intelectual — este pusă alături de analiza condiţiilor care au dus la această stare de lucruri. Pentru dobîndirea libertăţii, scriitorul trebuie să ajungă să cunoască în primul rînd corect structura societăţii în care trăieşte, momentul opţiunii lucide fiind cel al zugrăvirii exacte a realităţii, iar cel al angajării găsindu-şi concretizarea în opere militante, progresiste. Comentariul denotă o opinie lucidă asupra conţinutului operei de artă în cadrul luptei pentru libertate şi progres social, iar E. Jebeleanu, alăturîndu-se artiştilor care posedă un talent autentic, o fibră poetică originală, foloseşte aceste atribute esenţiale pentru un creator în scopul relevării unor aspecte de viaţă, pentru formarea unei conştiinţe sociale a oamenilor prin intermediul unor valori estetice.

Credem că, de fapt, pentru momentul în care este scris articolul, cel mai important rol îl deţineau artiştii care reuşeau să îmbine activitatea politică militantă cu activitatea artistică. Un exemplu clar şi interesant este chiar Geo Bogza, care după afirmaţiile din perioada avangardistă se îndreaptă spre reportaj şi spre pamflet, realizînd adevărate performanţe artistice şi în acelaşi timp situîndu-se, prin demascarea realităţilor dureroase la care asista, pe poziţia unui artist cetăţean, angajat într-o luptă în care scopurile estetice şi etice se unesc într-o armonioasă şi patetică creaţie. Alături de Geo Bogza îi putem pune pe Virgil Teodorescu şi pe Miron Radu Paraschivescu, acesta din urmă afirmîndu-se paralel în poezie şi publicistică, printr-o fermă atitudine protestatară şi printr-o extremă responsabilitate faţă de misiunea sa de artist, făuritor al unei culturi noi.

Cercetarea s-ar putea extinde cu rezultate surprinzător de interesante dacă în loc să se procedeze printr-un sondaj în presa vremii, s-ar fi urmărit sistematic atitudinea acestor cîţiva poeţi şi prozatori pomeniţi faţă de evenimentele epocii. Crezul acestei generaţii este exprimat de acelaşi Miron Radu Paraschivescu în articolul *Rădăcinile omului* din „Meridian", caietul 12/1938 : „Şi dacă această vreme atît de rodnică şi de crîncenă este poarta şi hotarul din ev, cu atît mai mult ea cuprinde încolţind într-însa valorile unui o mşi ale unei spiritualităţi noi. Valori care rămîn înscrise într-o cultură purtînd pe ea pecetea sfîrşitului şi începutului. E vorba de umanismul nou pe care-l trăim şi la a cărui clădire contribuim poate fără ştirea noastră, de a alege din poziţia tragică în care ne aflăm căile care să ne facă să dăm timpului nostru tot ce e mai bun în noi, realizîndu-ne tocmai prin acestea. Fii ai unui veac şi făuritori ai lui, avem datoria să păstrăm nestinsă în minte conştiinţa că responsabilitatea noastră este *de a pune tot atîta pasiune în a ne creşte virtuţile din noi, cît putem şi pentru a ne înfrînge adversarii*".

PREOCUPĂRI LITERARE ÎN PUBLICAȚII STUDENȚEȘTI PROGRESISTE[1]

ILEANA VERZEA

„Tineretul este viitorul unui popor. Spre el își îndreaptă privirea și speranța toți oamenii de știință și politici. Cu energia și entuziasmul său este o forță creatoare, care pusă în serviciul științei și progresului poate da un ajutor prețios pentru dezvoltarea economică, socială, politică și științifică a unui popor. Dar pentru ca tineretul să poată contribui la dezvoltarea patriei sale, are el însuși nevoie la început de o îndrumare justă, progresistă" [2].

Tradițiile democrate ale studențimii române — gruparea în cercuri revoluționare secrete, constituirea de societăți studențești, greve cu scopuri revendicative, inițierea de cercuri de studii sociale, datînd toate încă din ultimul pătrar al secolului trecut — au fost continuate în anii de avînt al mișcării muncitorești și în perioada crizei economice.

---

[1] Pentru redactarea acestui material au fost consultate următoarele periodice studențești: „Viața universitară", București, numerele 1, 23 august 1925—11,1 noiembrie 1925 (Biblioteca Institutului de studii istorice și social-politice de pe lîngă C.C. al P.C.R.), „Ideea universitară", București, numerele 2, 27 decembrie 1925—5, 25 martie 1926 și 7, 20 aprilie 1926 (Bibl. I.S.I.S.P.), „Studențimea nouă", București, numerele 1, 15 februarie 1931—8, 15 noiembrie 1931 și 11, 1 martie 1932—12, 15 aprilie 1932 (B.A.R.), „Viața universitară", Iași, numerele 1, 22 octombrie 1932 și 3, 18 decembrie 1932 (B.A.R.), „Acțiunea studențească", București, numărul 1, 4 decembrie 1932 (B.A.R.), „Lupta universitară", București, numărul 1, 3 februarie 1933 (B.A.R.), „Momentul" București, numerele 1 și 2 decembrie 1933 (Bibl. I.S.I.S.P.), „Studentul nou", Paris, numerele 1, 5 aprilie 1934 și 2,10 iunie 1934 (B.A.R.), „Viața studențească", Paris, numărul 1, 15 decembrie 1934 (B.A.R.), „Studentul evreu", București, numărul 2, 23 februarie 1935 (B.A.R.), „Studentul român", București, numerele, 2,30 octombrie 1935, 5, 29 februarie 1936 și 8, 31 mai (1936 (B.A.R.). Pentru istoricul mișcării studențești democrate au fost consultate lucrările: T. Caranfil, *Din luptele studențimii democrate*, București, 1956, C. Bărbulescu, Fl. Dragne, C. Mocanu C. Petculescu, Al. Siperco, N. Tue, *File din istoria U.T.C.*, București, 1971 și C. Petculescu, *50 de ani de la crearea U.T.C.*, București 1972.

[2] Nicolae Ceaușescu, *Tineretul, viitorul poporului*, în „Scînteia", anul I, numărul 1,21 septembrie 1944.

Conştientă de sursa de energie a tineretului studios şi de importanţa pe care o are poziţia acestuia faţă de forţele sociale antagonice, burghezia a căutat de la început o tactică de atragere a studenţilor spre o politică reacţionară, şovină şi fascistă. În aceste condiţii rolul P.C.R. şi al organizaţiei sale revoluţionare de tineret în orientarea democrată a studenţilor a fost hotărîtor. La cîteva luni, după ordonanţa care scoate P.C.R. în afara legii, Comitetul Central al Partidului adresează un apel-manifest *Încotro?* către studenţii din întreaga ţară, în care se subliniază necesitatea alăturării tineretului universitar la lupta întregului popor împotriva fascismului, pentru o altă viaţă. Mergînd pe linia caracteristică a îmbinării luptei pentru revendicări profesionale cu propaganda revoluţionară, U. T. C. a iniţiat încă din primii ani ai creării sale şi după 1924, cînd a fost scos în afara legii, acţiuni de organizare a luptei studenţeşti.

Condiţiile materiale dificile din facultăţile din ţară afectau majoritatea nevoiaşă a studenţimii, care a început să-şi manifeste nemulţumirile. În 1925 U. T. C. organizează la Bucureşti Uniunea studenţilor independenţi, prima organizaţie de luptă a studenţimii progresiste, al cărei organ săptămînal de presă, „Viaţa universitară", apare la 23 august 1925 la Bucureşti. Încetîndu-şi apariţia la scurtă vreme după aceea, în noiembrie acelaşi an, gazeta este continuată de un al doilea organ al studenţilor independenţi, „Ideea universitară", ce apare tot la Bucureşti la 10 decembrie 1925 şi al cărei scop este stabilirea de legături trainice între studenţime şi clasa muncitoare, lupta pentru democraţie şi cultură, demascarea manevrelor diversioniste.

Intensificarea agitaţiei naţionaliste şi fasciste în universităţi a dus însă la momente de derută şi confuzie ideologică în rîndul studenţilor. Un reviriment are loc la începutul anului 1931 cînd apare la Bucureşti o a treia gazetă democrată, organ de revendicări studenţeşti, „Studenţimea nouă", 15 februarie 1931, care contribuie la deschiderea şi clarificarea perspectivei politico-ideologice a tineretului, pe care îl îndeamnă să iasă din pasivitate, să îşi unească forţele şi să lupte împotriva mizeriei şi a fascismului.

Pe fondul agravării situaţiei păturilor muncitoare în timpul crizei economice, manifestările de nemulţumire ale studenţilor înregistrează o curbă ascendentă, culminînd cu mişcările greviste şi de stradă din martie 1932 la Iaşi şi Bucureşti şi continuînd în tot cursul anului 1932 la Bucureşti, şi Cluj, mişcări înfrînte însă din cauza fracţiunilor de dreapta de la conducerea facultăţilor.

Începînd din 1932 apare o nouă serie de gazete studenţeşti care, deşi obligate să îşi întrerupă apariţia după numai cîteva numere, constituie un „îndreptar dezinteresat şi serios pentru tinerimea universitară". În numărul 1 al noii „Vieţi universitare", Iaşi, 22 octombrie 1932, redactorii subliniază transformarea studenţimii dintr-o „congregaţie pur spirituală" într-o „adevărată categorie socială, cu interese economice precise" Scopul gazetei este să îndrepte tineretul „spre idealurile şi aspiraţiile umanităţii muncitoare". „Acţiunea studenţească", apărută la Bucureşti la 4 decembrie 1932, luptă pentru apărarea intereselor studenţeşti şi militează pentru crearea unui front unic de luptă antifascistă al studenţimii sărace şi democrate. Un sprijin ferm l-au acordat luptelor şi mişcărilor greviste studenţeşti ziarele „Lupta universitară", Bucureşti, 3 februarie

1933, „Studentul revoluționar", publicație ilegală a celulei comuniste din Cluj, februarie 1933, „Studentul leninist", oraganul local al organizației comuniste studențești din București, apărut tot ilegal în mai 1934.

În lupta pentru organizarea unui front popular antifascist, partidul a urmărit crearea unor organizații de masă democrate, iar printre acestea se numără și comitetele studențești antirăzboinice și antifasciste, care, alături de celulele uteciste din universități, pregătesc terenul pentru formarea unui front al studenților democrați.

Prin atitudinea lor fermă democrată și progresistă studenții români aflați la studii în străinătate s-au solidarizat cu mișcarea revoluționară din țară. În cele două publicații de orientare antifascistă, „Studentul nou" și „Viața studențească", Paris, aprilie și, respectiv, decembrie 1934, ei își propun să arate adevăratul drum studenților înșelate de demagogia fascistă „simplistă și retrogradă" și să reflecte nevoile și năzuințele tineretului studios.

În aceeași perioadă apar și alte publicații democrate destinate tineretului intelectual, care, deși au un profil preponderent literar, subliniază însemnătatea frămîntărilor sociale și doresc să participe la „trezirea conștiințelor și buna îndrumare a colectivității spre un ideal de muncă, de cinste și de pace creatoare" [3] și să orienteze tineretul spre calea organizată și colectivă a revendicărilor lui.

Printr-un număr de manifeste și broșuri (*Declarația drepturilor studențești*, *Către tinerimea studențească*, *Către studenții din România*)partidul și organizația sa de tineret adîncesc procesul de edificare a conștiinței politice a tineretului din universități. Menționăm, totodată, constituirea Asociației generale a studenților evrei în 1935, al cărei scop este lupta împotriva prejudecăților naționaliste și care, prin organul său, „Studentul evreu", București, ianuarie 1935, participă la lupta pentru revendicări profesionale.

Politica P.C.R. de largă democratizare și de atragere a studenților în rîndurile luptătorilor revoluționari va fi încununată de succes odată cu înființarea în 1935 a Frontului studențesc democratic și cu apariția la București a organului său, „Studentul român", 27 iunie 1935. Ziarul „Scînteia" din 24 mai 1935 salută această inițiativă a comuniștilor, acest front care reunea studenți utecișți, social-democrați, organizații ale partidelor burgheze opuse fascismului, aparținînd naționalităților conlocuitoare și care are menirea să educe tineretul în spiritul păcii, împotriva războiului.

În 1936, ofensiva reacțiunii se întărește în toate domeniile vieții spirituale, afectînd, deci, și regimul universitar. Fascismul dezlănțuie teroarea : se suspendă organizațiile și presa democrată, studenții comuniști sînt arestați. Activitatea revoluționară a utecișților, sub directa îndrumare a P.C.R., va continua și în acești ani grei pentru orientarea principială a tineretului.

★

Deși momentul apariției cerea publicațiilor studențești o funcționalitate socială accentuată, în paginile acestora întîlnim și preocupări destul

[3] „Cadran", anul I, numărul 1, p. 1. Vezi și gazetele „Tînăra generație" 1935 și „Dacia nouă", 1937—1938.

de restrînse, e adevărat, pentru o literatură menită să contribuie şi ea la educarea tineretului.

Ziarele militează pentru libertatea scrisului, protestînd împotriva legii care cenzurează cuvîntul şi care înseamnă „un inel în dictatura fascistă deschisă care se înscăunează în România" [4]. Această măsură este unul din aspectele crizei culturale manifestată în ţara noastră, ca şi în întreaga lume, lipsa de încredere în capacităţile spiritului omenesc, evaziunea în domenii străine de adevărata civilizaţie. O ironie este organizarea lunii cărţii, arată „Studentul român" [5], într-o ţară în care domneşte analfabetismul, unde viaţa culturală este ca şi inexistentă şi ale cărei realităţi scriitorii nu vor să le cunoască. Reproducînd un articol al lui Pierre Hamp, *Arta şi munca*, „Viaţa universitară" [6] adaugă un post-scriptum, arătînd că punctul de vedere susţinut de autor — elogiul adus frumuseţii muncii — poate fi util în contextul tendinţelor literare de la noi, care gravitează în jurul revistelor „Viaţa românească", „Universul literar".

Mare parte din articolele literare sînt dedicate unor personalităţi care prin opera lor au dus mai departe flacăra unei umanităţi superioare. „Viaţa universitară" [7] închină rubrica „Galeria marilor umanitarişti" lui Maxim Gorki, „partizanul convins al cauzei proletariatului", care a împărtăşit zbuciumul moral al întregului popor şi căruia îi sînt proprii un „accent personal poetic viu, profunzimea şi vehemenţa sentimentului umanitarist". O scurtă prezentare a marelui scriitor sovietic o întîlnim şi la capitolul „Literatură, ştiinţă, artă" din gazeta ieşeană „Viaţa universitară" [8]. Cu prilejul împlinirii a 60 de ani de viaţă, un călduros omagiu aduce „Ideea universitară" prin D. Mihail [9] lui Romain Rolland, „reînnoitor de idealuri, profetul aspru al religiei desăvîrşirii, vestitorul omenirii purificate". Tot cu ocazia unei aniversări, de data aceasta centenarul naşterii lui Paul-Louis Courier, citim în „Viaţa universitară" două articole [10] care fac un portret al „revoluţionarului liberal şi al pamfletarului de geniu" care a descris cu vervă muşcătoare moravurile epocii lui.

„Acţiunea studenţească", în scopul de a-i ajuta pe cititori să îşi lărgească orizontul cultural prin cunoaşterea unei alte literaturi decît cea existentă în librării, unde domnea haosul produs „de publicitatea venală, aservită editurilor", îşi propune să prezinte în fiecare număr, succint, sub formă de îndreptar, cîte un scriitor care la noi era sau necunoscut, sau puţin cunoscut, sau rău cunoscut. În anul I, nr. 1, p. 2, gazeta publică o notă asupra lui Leonhard Frank, sciitor cunoscut la noi doar prin romane senzaţionale. Adevăratul scriitor este însă autorul unor opere cu implicaţii sociale de mare actualitate, ca romanul *Trei şomeri din trei milioane*. În ciuda unor deformări individualiste, romanul are calităţi care îl recomandă cititorilor.

---

[4] „Studenţimea nouă", anul I, 1931, nr. 4, p. 1. Vezi şi „Viaţa universitară", Iaşi, anul I, nr. 1, p. 4.

[5] „Studentul român", anul II, 1935, nr. 8, p. 4.

[6] „Viaţa universitară", Bucureşti, anul I, 1925, nr. 6, p. 5.

[7] Ibidem, anul I, 1925, nr. 6, p. 5.

[8] „Viaţa universitară", Iaşi, anul I, 1932, nr. 1, p. 3.

[9] "Ideea universitară", anul I, 1926, Viaţa universitară"

[10] „Viaţa universitară", Bucureşti, anul I. 1925 nr. 7, p. 1 şi nr. 9, p. 3.

„Viața universitară" [11] publică opiniile asupra crizei mondiale și a războiului ale lui Stefan Zweig, scriitor care se bucura în epocă de mare popularitate.

O altă direcție a preocupărilor acestor gazete o constituie recenziile și cronicile literare pe marginea unor opere românești sau străine. Autorii își expun astfel punctul de vedere și ajută tineretul să recunoască operele de adevărată valoare. Atenția cronicarilor se îndreaptă în primul rînd spre opere contemporane care ridică în dezbatere probleme etice și sociale.

Comentînd pe marginea filmului *Pe frontul de vest nimic nou*, ecranizarea romanului lui E.M. Remarque, „Studențimea nouă" [12] arată că la baza succesului de public al filmului și, implicit, al romanului, se află adînca lui semnificație actuală, el constituind un „stimulent pe cale artistică pentru luminarea maselor asupra cauzelor războiului, legat de actualul regim de clasă, o luminare a lor asupra mijloacelor de care dispun pentru a curma răul din rădăcină".

Făcînd analiza unui nou roman de Louis Aragon, *Les cloches de Bâle*, L.D. [13] (Léon Démayo) subliniază importanța politică a acestei satire asupra Congresului socialist al Internaționalei din 1912, apreciind că prin abordarea cu „vigoare sănătoasă" a unor probleme social-ideologice și „degajat de miasmele suprarealismului, Aragon s-a maturizat, regăsind forțe noi într-un realism dinamic". Și cu atît mai mult este prețuită orientarea lui Aragon spre literatura socială cu cît într-o altă recenzie [14] același critic, prezentînd romanul lui Jean Giono, *Chant du monde*, căruia îi atribuie, de fapt, calificativul superlativ, găsește că principalul defect al cărții constă în ignorarea intenționată a adevăratelor probleme care îi frămîntă pe țărani.

Privită din același unghi al responsabilității și angajării sociale a scriitorului, cartea lui Céline, *Voyage au bout de la nuit*, este acuzată de „scepticism bolnăvicios". Autorul, arată R.T. [15], ne prezintă reacția unui intelectual care descoperă războiul, mizeria și exploatarea, demagogia și minciuna, dar rezultatul la care ajunge eroul este retragerea în sine, limitarea la lamentații și acuzații lipsite de eficacitate. Importantă pentru evidențierea stării de spirit care domnea printre studenții români din Franța este o notiță publicată în gazetă și care informează că Uniunea studenților români din Franța va organiza un proces literar, acuzînd pe Céline pentru atitudinea din acest roman.

Un reproș asemănător îi face B. Emanoil lui Giovanni Papini [16], ale cărui însușiri de artist le recunoaște, dar pe care îl trece în „catalogul ultimilor vagabonzi pe plaiurile unei lumi apuse" din cauza lipsei de preocupare pentru aspectele cotidiene ale vieții, a retorismului și a lipsei de sinceritate din *Un om sfîrșit* și a predilecției de a scrie viața unor figuri ale religiei creștine.

---

[11] „Viața universitară", Iași, anul I, 1932, nr. 1, p. 4.
[12] „Studențimea nouă", anul I, 1931, nr. 1, p. 2.
[13] „Viața studențească", anul I, 1934, nr. 1, p. 13.
[14] Ibid., p. 12.
[15] „Studentul nou", anul I, 1934, nr. 1, p. 2.
[16] „Viața studențească", anul I, 1934, nr. 1, p. 12.

„Momentul" [17] reproduce un articol scris cu justificată vehemenţă de Ilya Ehrenburg despre *Horst Wessel, poetul naţional-socialismului*, arătînd că, de fapt, „bardul naţional" al fasciştilor era un poetastru întreţinut de femei.

Atenţia redactorilor se îndreaptă şi spre scriitori români contemporani care sînt prezentaţi cu mult spirit de discernămînt, trăgînd pe marginea neajunsurilor scrierilor lor concluzii în legătură cu necesităţile literaturii actuale. „Asemenea romane (scrie Dan Podaru despre *Parada norocului* de Damian Stănoiu) [18] au darul de a distra pe tineri şi pe maturi cu jocuri de noroc sau de altă natură. Ele nu pot place tineretului îngrijat de ziua de mîine. Tineretului îi trebuie o literatură care să reflecteze problemele ce-l frămîntă şi să respire propria lui viaţă. O literatură vie, actuală, în pasul vremii." Sau, scriind despre romanul lui Petre Bellu, *Apărarea are cuvîntul*, roman situat, de altfel, la periferia literaturii, Simion Brătescu [19] consideră că scriitorul comite greşeli de interpretare a unor fenomene sociale şi adaugă într-un fel de profesiune de credinţă a scriitorului democrat: „Sîntem dintre aceia care credem că sciitorii au mult de cîştigat din studiul vieţii şi al societăţii în mijlocul căruia trăiesc. Ceea ce li se cere este să trăiască şi să priceapă viaţa aşa cum e, cu îngrădirile, prejudecăţile şi mizeriile ei, să identifice pe cei ferecaţi de trecut, orbi şi surzi, să cunoască şi să aprecieze pe cei ce tind spre viitor, ce merg înainte. Scriitorul modern trebuie să caute sensul zvîrcolirilor lumii de azi, să se orienteze şi să ia poziţie. Să lumineze, la rîndul lui, calea rămasă în întuneric".

O reuşită prezentare în paralel a trei romane aparţinînd a trei scriitori deosebiţi ca factură artistică şi că atitudine faţă de materialul de viaţă recreat, o citim în „Studentul evreu" [20], semnată de H. Marcu. Este vorba de romanele *Calea Văcăreşti* de I. Peltz, *De 2000 de ani* de M. Sebastian şi *Ghetto veac XX* de Ury Benador. Apreciind la Peltz forţa expresivă în zugrăvirea frescei mahalalei evreieşti, recenzentul îi reproşează lipsa de pătrundere în sensul acţiunilor sociale şi colective. Recenzentul subliniază la Benador, spre deosebire de Peltz, înclinarea spre o idealizare romantică a trecutului şi spre aspectele interiorizate ale realităţii. Pe M. Sebastian îl critică pentru erori ideologice în prezentarea poziţiei unui intelectual transfug din mediul căruia îi aparţine.

Cronica literară din „Viaţa universitară" semnată de Ş. Cioculescu[21] discută placheta de versuri *Studente* a lui Al. Rally şi regretă faptul că poetul s-a limitat la o poezie intimistă, la o versificaţie uşoară, care dă o expresie „mutilată" a posibilităţilor sale reale. Tot Ş. Cioculescu[22] semnează un articol intitulat *O scrisoare a d-lui E. Lovinescu*, în care îl acuză pe critic deoarece acesta, invitat de Rebreanu să scrie cîteva rînduri despre Slavici, s-a limitat la adoptarea unei atitudini de intransigenţă faţă de activitatea scriitorului şi a trecut sub tăcere meritele lui de artist.

---

[17] „Momentul", anul I, 1933, nr. 1, p. 4.
[18] „Studentul nou", anul I, 1934, nr. 2, p. 2.
[19] „Viaţa studenţească", anul I, 1934, nr. 1, p. 13.
[20] „Studentul evreu", anul I, 1935, nr. 2, p. 10 şi 11.
[21] „Viaţa universitară", Bucureşti, anul I, 1925, nr. 7, p. 3.
[22] Ibid., anul I, 1925, nr. 3, p. 2, V şi nr. 1, p. 3.

Puțin numeroase sînt fragmentele literare reproduse de aceste gazete studențești : cîteva aforisme de Nietzsche („Viața universitară", București, anul I, nr. 2, p. 2), o conferință rostită în 1910 de Anatole France la Asociația studenților din Paris („Viața universitară", București, anul I, nr. 1, p. 2), un articol de Maxim Gorki, intitulat *Omul vechi și omul nou* („Viața universitară", Iași, anul I, nr. 1, p. 3), fragmentul *Plecarea* din romanul *Trei șomeri din trei milioane* („Acțiunea studențească", anul I, nr. 1, p. 2, trad. Mircea Petrescu), un fragment din romanul *Mîl* de Isaia Răcăciuni („Viața studențească", anul I, nr. 1 p. 10). În paginile celor două gazete editate în străinătate întîlnim printre altele, un poem semnat de I. Th. Ilea [23] (*Schimbare*) și o traducere de Ad. Buch după *Temnița neagră* de Countee Cullen [24], aceasta din urmă construită pe contrastul dintre cele două lumi ale societății burgheze. Publicarea acestor două poeme cu un evident conținut social este simptomatică pentru orientarea democrată a gazetelor care puneau accent pe realitatea imediată. Literatura e o armă în lupta celor mulți, iar scriitorul este considerat purtătorul unei înalte misiuni sociale. Poemul lui Ilea este un cînt de încredere în duhul răzvrătirii aducător de egalitate și „libertate. *Duh de libertate străbate desimi de bici milenar,/ se aprind cuiele în clește,/ cu roua schimbării țările pe-același hotar/ își spală fața/ se dă popoarelor dreptate ;/ în palma fiecărui ins apare dimineața/ și crește iarba peste granițî îngropate.* (I. Th. Ilea, *Schimbare*).

Sfera preocupărilor literare din publicațiile studențești este restrînsă, dar ele își afirmă un punct de vedere democrat și vor să participe, cu toată buna credință, la educarea progresistă a unui tineret supus unor influențe dăunătoare. Fără a fi jucat un rol de mare răsunet, presa universitară progresistă a însemnat adoptarea poziției celei mai indicate pentru tineretul studențesc în lupta revoluționară din țara noastră.

[23] „Viața studențească", anul I, 1934, nr. 1, p. 11.
[24] Ibidem

ION CĂLUGĂRU

—Medalion la o aniversare—

CORNELIA ŞTEFĂNESCU

Oricine l-a cunoscut pe Ion Călugăru, prieten sau mai puţin prieten, nu stă la îndoială să-i recunoască spontaneitatea, sinceritatea, prospeţimea, impetuozitatea, candoarea sufletească, neconformismul, virulenţa rectilinie, spiritul critic, pasiunea pentru idei. A fost aspru în gingăşie, am putea adăuga după ce i-am parcurs opera plină de surprize şi de contraste ca şi autorul ei, nostalgică, şăgalnică, maliţioasă, sarcastică, necruţător caricaturală, grotească. O operă plină de neprevăzut, dar niciodată spectaculoasă, fiecare pagină făcîndu-ne să simţim că a ieşit dintr-o ireductibilă necesitate sufletească. Autorul ei este al treisprezecelea copil al unei familii împovărate. Tatăl, care făcea croitorie pentru ţăranii moldoveni tot atît de nevoiaşi ca şi el, i-a hărăzit mezinului, la patrusprezece ani, „să ducă mai departe desaga grijilor casei". Dar băiatul, cunoscut de toată mahalaua evreiască din tîrgul Dorohoiului că e un mic învăţat, ale cărui buzunare erau întotdeauna doldora de cărţi, s-a aruncat demonstrativ într-o fîntînă. Voia să-i convingă pe ai săi că locul lui este la şcoală, nu să împungă dimiile şi cojoacele cu acul, la lumina slabă a opaiţului.

Mama lui l-a înţeles însă. Analfabetă, ea visa un viitor nemaipomenit pentru copilul favorit. L-a mai încurajat pentru învăţătură şi l-a sprijinit dascălul Popa Furtună, care preda româna la gimnaziul din Dorohoi. El i-a dat să citească toate cărţile din frumoasa lui bibliotecă. Popa Furtună, evocat mai tîrziu de fostul său elev, era el însuşi un învăţat şi unul din cei mai buni interpreţi ai lui Ion Creangă din vremea sa. Tocmai de aceea, poate, a fost surprins de expresivitatea limbajului, de suculentul grai moldovenesc al neobişnuitului său elev, cultivîndu-i-l. Profesorul Răut l-a învăţat franceza, încît atunci cînd, răzvrătit, a fugit la Bucureşti, Călugăru ducea cu sine versurile lui Verlaine şi le citea emoţionat oricui ar fi fost dispus să le asculte.

Împreună cu Saşa Pană, elev la acelaşi gimnaziu, îşi făureau vise pentru viitorul lor de scriitori. Lui i-a destăinuit Ion Călugăru numele cu care ar fi voit să semneze : Barbu Călin. Acest nume n-a apărut nicio-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 435–438, BUCUREŞTI, 1972

dată în vreo publicație. În schimb, după ce a fugit de acasă la București (nu împlinise încă șaisprezece ani), după ce a făcut corectură de noapte la ziarele „Adevărul" și „Dimineața", în timpul zilei fiind elev al liceului Matei Basarab, a început să publice în „Rampa" și „Mîntuirea", semnînd între 1919—1920 cu numele său dorohoian Buium Croitoru. Cînd a ajuns la „Sburătorul", E. Lovinescu i-a găsit pseudonimul Ion Călugăru, cu care s-a impus în literatură.

În perioada cînd scria *Caii lui Cibicioc*, carte publicată în 1923, ca să aibă o sursă mai sigură de venit, s-a gîndit să continue pe N. D. Popescu, autor de povestiri populare cu mare trecere în tîrguri, printre țărani. Așa au apărut „cărțile populare", cuprinzînd istoriile hazlii ale haiducului Codău, ale lui Hărăluță-prostul, poveștile despre comori, draci și călugări, semnate „Moș Ion Popescu, în vîrstă de 84 de ani". Așa Pană bănuiește în isprăvile haiducilor întîlnirile vesele de la lăptăria-cenaclu din str. Bărăției, 37, unde „oficia" Ștefan Roll, și unde erau nelipsiți Ilarie Voronca, Victor Brauner, Mihail Cosma (Claude Sernet).

În această epocă de boemă, cu mintea înfierbîntată de proiecte, dar cu domiciliuri nestabile prin poduri ori subsoluri și în cazuri fericite cu nopți petrecute pe cîte o masă, în vreo redacție, Călugăru i-a cunoscut pe Fundoianu și pe Maxy. Fundoianu, scriitor afirmat la acea vreme, este cel dintîi care scrie în „Rampa" despre *Caii lui Cibicioc*. El prevede autorului începător un viitor promițător, fiind subjugat, ca și Popa Furtună altădată, de poezia vocabularului, de capacitatea lui Ion Călugăru „de a apuca puternic viața de acolo de unde e mai mediocră și mai scundă". Așa îi caracterizează Fundoianu scrisul, într-o cronică din „Rampa", 1921.

După 1923, Ion Călugăru este din ce în ce mai solicitat la diferite reviste și ziare. Ani de zile articolele și foiletoanele lui, corosive, spirituale, erau așteptate de cititorii ziarului „Cuvîntul", atrași aici de cîteva condeie deosebite, ca cele ale lui Perpessicius, Ion Vinea, Mihail Sebastian. La „Cuvîntul" a semnat cîtva timp cu pseudonimul I. Haiot.

Prezența lui Ion Călugăru în publicistică este remarcabilă. Îl găsim la „Sburătorul", „Cuvîntul liber", „Adevărul literar și artistic", „Rampa", „Facla", „Cugetul românesc", „Universul literar", „Azi", „Era nouă", „România literară", „Vremea", „Reporter", „Lumea românească". De fiecare dată el știe să se circumscrie cît mai stringent la obiect, fugind de digresiune, ca și de menținerea în generalități, cu spontaneitate tulburătoare, adesea brutal subiectivă. În intransigența lui, în pasiunea lui scrutătoare, încap de multe ori mari nedreptăți.Dar chiar dacă se înșeală cîte o dată, esențial este ca erorile lui să fie expresie personală, să nu-i trădeze cugetarea. *Alfabetul originalității*, *Strada*, grupuri de articole publicate sub cîte un titlu comun, dar mai ales *Așchiile*, au rămas legate de numele lui Ion Călugăru prin febrilitatea ideativă, prin mobilitatea și flexibilitatea spiritului, de o maximă expresivitate. Ziaristica i-a impus o disciplină prin contactul zilnic cu unele probleme și obligativitatea de a le rezolva, dar nu o făcea cu plăcere. Îl atrăgea în schimb atmosfera de redacție. Fumul gros de țigare, zgomotul, acel du-te, vino caracteristic, îl stimulau la scris. În asemenea condiții, pe un colț de masă, a îngrămădit pe foi de hîrtie neliniștita existență a lui Don Juan Cocoșatul.

În 1922 îl găsim angajat frenetic, alături de Ion Vinea, Marcel Iancu, Sandu Eliad, Brunea Fox, în promovarea ideilor novatoare în artă de pe

poziții spirituale sincere, dar nu întotdeauna lămurite, propunînd să se înfiripeze o stîngă a plasticii și a lirismului poetic. Începînd din 1925 numele lui figurează în sumarele revistei de „sinteză modernă" „Integral", alături de cel al lui Ilarie Voronca, Șt. Roll (Gh. Dinu), Alfred Sperber, I. Minulescu, T. Arghezi, Al. Philippide, B. Fundoianu, Tristan Tzara, Brîncuși, René Crevel, Dessaignes, Marinetti. În 1928, cînd Saşa Pană crează grupul „unu" i se alătură și el împreună cu Ilarie Voronca, Șt. Roll, N. Fundoianu, Mihail Cosma, Geo Bogza, Perahim.

Cunoscîndu-i schițele din prima perioadă a activității literare, cu deosebire cele publicate între 1921—1922, dar scrise încă din 1919, am putea afirma că înainte de a fi participat la mișcarea artistică propriu-zisă, Ion Căulgăru purta în el germenii modernismului. Sînt compoziții, uneori derutante, experiențele unui temerar căutător de noutate, ce pot concura cu viziunile suprarealiste din volumul *Paradisul statistic*.

Experiența modernistă nu i-a fost zadarnică. Dincolo de divertismentul inedit al izbucnirilor spectaculoase, el caută adevărul experiențelor sincere, interiorizate. Cîteva descrieri halucinante sînt profunde tocmai pentru că spun prin insolitul imaginii mai mult decît simpla transcriere a detaliilor. Străbaterea universului din *Paradisul statistic* (1926) este o inepuizabilă lecție de investigație a lumii cu mijloace ieșite din comun. În 1930 apare volumul *Abecedar de povestiri populare*. Aici Ion Călugăru se întoarce la esențialul și inepuizabilul izvor de inspirație — mahalaua copilăriei, pe care a descris-o cu fantezie lirică în *Caii lui Cibicioc*, prima lui carte. Ea cuprinde poeme vibrante ale mahalalei, subintitulate „schițe fără umor", izbucniri de elan vital, sintetizînd claritatea expresiei și concretul energiei. Reluînd în variante noi compozițiile semnificative din aceste „schițe fără umor", scriind romanul *Copilăria unui netrebnic*, Ion Călugăru înțelege să facă nu o demonstrație de virtuozitate, ci un mijloc de a exprima cît mai pregnant un conținut emoțional, izvorît din realitatea vieții zilnice a tîrgului, a mahalalei evreiești, a casei părintești cu căpriori de lemn, unde tatăl habotnic își ținea cărțile sfinte și unde mama creștea cu greu o droaie de copii, dar nu uita să respecte în zilele de sărbătoare, după tot tipicul, obiceiurile strămoșești.

Ion Călugăru expune totul cu o remarcabilă francheță, sub care ne lasă să ghicim o căldură sufletească, definitorie pentru el. Scriitorul dăruiește forță celor mai mici întîmplări. Strînge faptele ca pe un resort, din tensiunea căruia izbucnesc energii nebănuite. E interesantă experiența romanului lui Ion Călugăru în care, de cele mai multe ori, se reiau idei și chiar texte din volumele sale de schițe și nuvele. În proza lui scurtă i se surprinde încercarea de a ieși din limitele impuse de convenția genului, de a da scenei povestite adîncime, prelungind-o într-un al doilea plan. Ion Călugăru poate fi considerat autorul unei singure cărți, căci toți eroii și toate cărțile sale revin, cu detalii felurite, la o aceeași temă și la același erou.

Ion Călugăru schimbă în ordinea obișnuită a lucrurilor, pitorescul cu expresivul, aparența cu ideea, simpla impresie cu realitatea. Evidențele nu-i ajung, adevărurile gata făcute nu îl satisfac. Scrisul lui trece dincolo de fapte și surprinde jocul unei drame în elemente prime și în mișcări ascunse. Este drama lui Diogen Miracol din proza scurtă, drama lui „Don Juan Cocoșatul" și a „Omului de după ușă", din cele două

romane ale sale. Din cortegiul de umbre și probabilități, pe care viața se amuză să-l plimbe prin fața noastră, Ion Călugăru oprește numai cîteva fragmente. Dar ce intensă comunicare cu existența oamenilor se află în aceste scurte tablouri.

Scriitorul și-a exersat mereu condeiul, trecînd de la suprarealismul, pe care l-a abandonat, la realismul de substanță din volumul *De la cinci pînă la cinci*, urmat de existența lui Buiumaș din trilogia care începe cu *Copilăria unui netrebnic* și se continuă cu *Lumina primăverii* și cu *Trustul*. El cunoaște admirabila pasiune a curiozității. O pasiune trează, lucidă, stenică, o pasiune care e un joc de inteligență, dar care mai e și un joc de sensibilitate. Curiozitatea este un semn de participare la viață, un instinct de solidaritate superioară. Așa a ajuns Ion Călugăru să se apropie și să se pasioneze de problemele muncitorilor, să descrie în volumul *De la cinci pînă la cinci*, pe fundalul grevelor de la Grivița, transformările sufletești ale unui tînăr intelectual cumsecade, dar complet neinițiat în politică, după cum mai tîrziu, în anii puterii populare, în 1952, va cuprinde viața oțelarilor în romanul *Oțel și pîine*.

Această curiozitate și-a exprimat-o în scris, în publicistică, cît și oral, spunînd de nenumărate ori că ar fi dorit să fie un cerșetor, în poarta bisericii, ca să se poată uita la oameni, să-i observe fără să fie observat. Cerșetor, undeva într-un tîrg din nordul Moldovei, ori călător, într-o țară îndepărtată, caldă, din sud, unde să trăiască intens cele mai insolite experiențe ale lumii moderne — aceștia erau cei doi poli opuși rîvniți de Ion Călugăru, scriitor de o inteligență care se definește pe sine prin contraste.

Prozator și spirit critic de impresionism modern, el s-a dorit toată viața poet, așa cum îl găsim declarînd în interviuri. E adevărat însă că cea mai mare parte a prozei sale, cît și în scenariile scrise după 1944, *Ion și Salomeea* și *Clovnul care gîndește*, pot fi privite ca niște poeme. Stăpîn pe mijloacele sale de exprimare, el scoate cu spontaneitate și cu o pensulă sumară, formele cele mai monstruoase și cele mai suave. Detestă cuvîntul gol și mișcarea retorică.

Cu limbaj subiectiv, propriu liricii, Călugăru dezvăluie procesele intime ale naturii umane. Opera lui, străină oricărei aparențe de efort, este în fond o operă de meșteșug. Creatorul lui Buiumaș a Țiprei ne arată că a fi spontan în chip riguros înseamnă a uni prospețimea unei clipe cu știința de o viață.

Intransigentul Ion Călugăru, care în 1947, chemat la radio să vorbească, a rămas mut în fața microfonului, de teamă să nu spună platitudini nedemne de oamenii care l-ar fi ascultat, s-a înscris în partidul comunist în anii premergători celui de-al doilea război mondial, înțelegînd că nu era o altă cale de ales în afara rezistenței împotriva fascismului. Meritele deosebite de scriitor au fost răsplătite cu distincții ca Premiul de Stat și decorațiile Steaua Republicii și Ordinul Muncii.

Ion Călugăru a scris pînă în ultimele zile ale vieții — 22 mai 1956 — rămînînd tot timpul același exigent cu alții și mai ales cu sine, așa cum l-am cunoscut de la primele manifestări în publicistică.

CONCEPTELE DE MOTIV ŞI TEMĂ ÎN ANALIZA OPEREI POETICE

ROXANA SORESCU

Considerarea laolaltă a conceptelor de motiv şi temă se justifică prin faptul că amîndouă reprezintă elemente ale receptării, sau, mai degrabă, ale receptării specializate care este cercetarea poemului din unghiul compoziţional, elemente difuze şi neexplicite în opera artistică, dar cu o importanţă vitală pentru organizarea şi semnificaţia ei. Dacă pentru analiza prozei, în care construcţia, compoziţia, personajul şi acţiunea au, prin tradiţie literară şi critică, un rol hotărîtor lucrările de referinţă nu lipsesc, pentru analiza mesajului poetic ele sînt rare şi, din perspectiva strictă a acestor concepte, ca şi inexistente. Ceea ce a interesat în analiza poemului a fost mai mult organizarea etajată a diferitelor lui straturi, acţionînd simultan în conştiinţa creatoare şi în cea receptoare, şi mai puţin abstracţiunile pe care le pot reprezenta conceptele de motiv şi temă, abstracţiuni aparţinînd mai ales analizei critice. Nebuloase în conştiinţa artistului, ele au fost reduse adesea la o stare de spirit şi la o chestiune de selecţie a limbajului [1].

Nefiind interesaţi de psihologia constituirii şi înlănţuirii temelor şi motivelor, ci de posibilitatea de a le detecta şi analiza într-un text dat, limpezirea semnificaţiilor conceptelor se impune. Semnificaţie ce nu se poate stabili cu uşurinţă, mai ales în sfera diferenţelor specifice dintre temă şi motiv, de vreme ce chiar mari dicţionare [2] nu fac nici o deosebire

---

[1] Nici chiar lucrările de teorie literară contemporană cele mai autorizate nu sînt unanime în atenţia acordată compoziţiei. Cum remarca S. Iosifescu (*Construcţie şi lectură*, Ed. Univers, 1970, p. 185); „În timp ce întreaga concepţie a lucrării lui Ingarden *Das literarische Kunstwerk* se axează pe arhitectura straturilor, în timp ce W. Kayser se ocupă într-o mare parte din *Das sprachliche Kunstwerk* de construcţia (der Aufbau) operei, discutată pe genuri, *Theory of Literature* a lui Wellek şi Warren nu comportă un capitol anume consacrat problemei. Chestiunile compoziţionale sînt tratate lateral, dispersate în diferite capitole, în acela despre esenţa operei literare sau în cel despre genuri."

[2] *Motivul* este, în compoziţia literară, un tip de incident, o situaţie particulară, o problemă etică (sau ceva similar) care pot fi tratate într-o operă de imaginaţie. *Tema* este subiectul discursului, meditaţiei compoziţiei (*The Oxford English Dictionary*). Motivul este subiectul unei opere. (*Larousse du XX-e siècle, vol. 4, p. 1005*). *Tema* este subiectul unei opere. (*Larousse du XX-e siècle, vol. 6, p. 668*). Un cercetător de subtilitatea lui Tudor Vianu, în studiul *Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru*, foloseşte uneori şi termenul motiv pentru a o desemna.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 439–444, BUCUREŞTI, 1972

între ele, socotindu-le pe amîndouă sinonime cu subiectul operei. În *Lecţiile* sale *de poetică structurală* I. M. Lotman tratează, la capitolul despre compoziţia poeziei, elementele strict formale de organizare : a versurilor în strofă şi a strofelor în cadrul întregului artistic, amintind în treacăt, după Tomaşevski, la capitolul despre subiectul poetic, de „lanţul succesiv de episoade" constitutive ale subiectului, care ar fi motivele poetice [3].

În utilizarea operaţională eficientă a conceptelor de temă şi motiv pornim de la teoria lingvistică a lui Hjelmslev, pe care încercăm să o adaptăm specificului mesajului poetic. Considerăm, fără a mai relua discuţia oţioasă despre distincţia dintre conţinut şi formă, că mesajul poetic se realizează concomitent atît în planul expresiei, cît şi în planul ideilor, amîndouă planurile posedînd cîte un conţinut şi o formă specifice.

În planul ideilor conţinutul este reprezentat de semnificaţia propriu-zisă a cuvîntului, ca şi de semnificaţia globală a întregului mesaj, forma — de organizarea specifică fiecărui poem, a sentimentului, atmosferei, de desfăşurarea gradată a mesajului liric. În planul expresiei, conţinutul este reprezentat de imaginea artistică propriu-zisă, de semnificaţia figurată a cuvîntului, iar forma — de felul în care se alcătuieşte imaginea (prin metaforă, metonimie, personificare etc.). Schematic reprezentînd cele spuse, obţinem :

Planul ideilor
- *a* conţinut = I semnificaţia semnului lingvistic; II semnificaţia întregului mesaj
- *b* formă = organizarea, gradarea mesajului poetic

Planul expresiei
- *c* conţinut = imaginea artistică (combinarea semnului lingvistic)
- *d* formă = modul de alcătuire a imaginii

În procesul creaţiei, în punctul *a* acţionează principiul selecţiei, funcţia principală realizată de limbaj în acest moment fiind cea denotativă. Principiul selecţiei mai acţionează şi în punctul *d*, el realizîndu-se de astă dată pe baza funcţiei conotative a limbajului. Posibilitatea de a combina conţinutul din planul ideilor cu forma din planul expresiei îşi are temeiul în exercitarea aceluiaşi principiu de realizare a mesajului — cel al selecţiei — punîndu-se însă la contribuţie de fiecare dată funcţiuni diferite ale cuvîntului.

În punctul *b*, ca şi în punctul *c*, acţionează principiul combinării, acestea fiind şi momentele cînd, realizîndu-se proiecţia de pe axa selecţiei pe axa combinării, se exercită funcţia poetică a limbajului [4].

În structurarea mesajului poetic se realizează astfel uniunea între ceea ce este conţinut pe planul expresiei, cu ceea ce este formă pe planul ideilor, uniune ce are rolul determinant în edificarea specificului poetic. În punctele *a* şi *d* creatorul se situează într-un grup ce şi-a statutat semnificaţiile semnului lingvistic, ca şi modalităţile generale de gîndire artistică. Acum sînt accentuate laturile generalizatoare şi sociale ale creaţiei. În punctele *b* şi *c* individualitatea creatoare, personalitatea sînt cele ce dau configuraţia specifică a mesajului.

---

[3] I. M. Lotman, *Lecţii de poetică structurală*, Ed. Univers, 1970, p. 214.

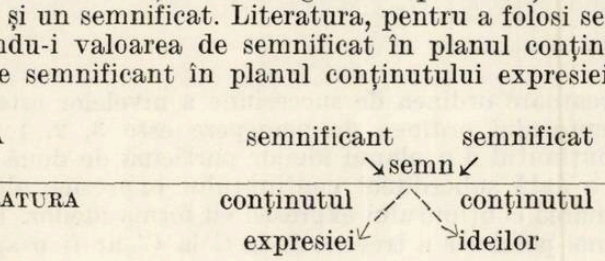
[4] Cf. Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, Ed. ştiinţifică, 1964.

Conţinutul, în planul ideilor, ar fi reprezentat, de exemplu, de semnificaţiile cuvintelor : poartă, regină, a muri, noapte — selectate de poet din vocabularul general al limbii. Fără a discuta în ce măsură metafora mitică [5] convine cel mai bine tipului poetic ilustrat de Eminescu, sau pe ce căi subconştiente se alcătuieşte ea, constatăm că, în cazul dat, aceasta este modalitatea de gîndire poetică aleasă din multele posibile. Proiectate pe axa combinării, conţinutul ideilor şi forma expresiei creează imaginea artistică atît de cunoscută :

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopţii moartă".

imagine care, inteligibilă şi poetică în sine, nu-şi dezvoltă sensurile decît în întregul context al poemului pe care-l inaugurează. Corespondenţele între cortegiul funerar al întregii naturi şi sentimentul de înstrăinare, de dedublare într-un eu adînc decepţionat şi unul contemplativ nu se relevă decît în funcţie de perceperea totală a poemului. Pentru *Melancolie* imaginea lunii = regină moartă are valoarea de semn al stingerii universale, în funcţie de imaginile următoare, a bisericii în ruină şi a vieţii „repovestite de o străină gură". Conţinutul din planul expresiei nu devine pertinent decît în combinaţie cu forma din planul ideilor.

La rîndul lui, semnul lingvistic reprezintă şi el unirea dintre un semnificant şi un semnificat. Literatura, pentru a folosi semnul, îl descompune, folosindu-i valoarea de semnificat în planul conţinutului ideilor, iar pe cea de semnificant în planul conţinutului expresiei.



Legăturile indicate prin săgeţi verticale se pot stabili numai prin descompunerea subconştientă a semnului, indicată prin săgeţi punctate, şi încadrarea lui în unităţi semantice superioare, în imagini artistice şi într-un mesaj cu o mişcare interioară definită.

Cu alte cuvinte, conţinuturile din planul ideilor şi al expresiei se află unificate prin caracterul dublu, de semnificant şi semnificat al semnului, dar nu se pot reduce la acesta. Caracterul literar al semnului se cîştigă prin proiectarea sa pe axa combinării, principiile de proiectare la diferite nivele fiind date de forma celor două planuri.

Specificul literaturii ne determină să considerăm organizarea conţinutului ideilor la două nivele : la cel al semnificaţiei individuale a semnului şi la cel al semnificaţiei globale a mesajului, rezultată din însumarea semnificaţiilor parţiale, aşa cum au fost ele realizate prin acţiunea simultană a planului expresiei. Altfel spus, sistemul denotativ şi sistemul conotativ înmănunchiate într-un cuvînt nu devin literatură decît dacă asupra lor acţionează un principiu de combinare şi un sistem de organizare.

[5] Realizată, cf. Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, 1927, prin contopirea unei comparaţii cu o personificare de tip „animist", prin care poetul tinde să identifice natura obiectivă cu starea sa sufletească.

Punctele marginale *a* şi *d* participă în mod necesar la alcătuirea mesajului, fără a fi prezente explicit în el. Semnificaţiile lor rezultă din lectura globală şi analitică a poemului. Absolutizarea lui *a*, mai ales a lui *a II*, curentă în analizele didactice de poezie, reduce specificul acesteia la elemente exterioare, subiacente funcţiei poetice.

Punctele centrale *b* şi *c* alcătuiesc partea explicită, vizibilă a mesajului poetic, reprezentînd şi realizarea concretă a funcţiei poetice, existentă doar ca posibilitate latentă în *aI* şi *d*. Notînd F elementele de formă şi C elementele de conţinut, obţinem următoarea organizare ierarhică a structurii mesajului :

3	semnificaţia globală a mesajului C′	
2	imagine C_1	principii de organizare a mesajului poetic F_1
1	semnificaţia cuvîntului C	principii de alcătuire a imaginii F

În conştiinţa creatoare ordinea de succesiune a nivelelor este 1, 2, 3. În conştiinţa receptorului ordinea de percepere este 3, 2, 1. După cum am mai spus, conţinutul din planul ideilor participă de două ori la alcătuirea poemului, o dată subordonat conţinutului expresiei, altădată subordonîndu-şi însumarea conţinutului expresiei cu forma ideilor. Reprezentarea grafică cea mai potrivită a trecerii de la C la C′ ar fi o spirală.

Refăcînd schema de mai sus în termeni de abstracţiune şi concreteţe, obţinem :

3	abstract	
2	concret	abstract
1	concret, uneori abstract	abstract

Nivelul 1 fiind extraliterar, îl eliminăm din analiza critică a mesajului poetic. Nu mai este nevoie să demonstrăm că semnificaţiile unui anume semn lingvistic sînt aceleaşi pentru toţi vorbitorii unei limbi şi că principiile de alcătuire a imaginii ţin de psihologia creatorului, de viziunea lui asupra universului, eventual de intenţiile lui polemice, dar că ele nu participă la mesaj decît în măsura în care rezultatul concret al acţiunii lor este imaginea propriu-zisă. Chiar poezia programat „antipoetică", care reduce cu intenţie imaginea la zero, nu poate face abstracţie de anume principii de organizare a enunţului (fie aceste principii chiar cele ale hazardului). În momentul proiectării semnificaţiei pe axa combinării cu o formă de organizare s-a structurat un mesaj literar. Se pot, adică, reduce cu

bună ştiinţă F şi C_1, dar în acest caz C tot se combină cu ceva, şi anume cu F_1. Mesajul „poetic" ar avea structura :

$$C \times F \rightarrow C$$

$$C_1 \times F_1 \rightarrow C'$$

Cel „antipoetic" :

$$C \times F_1 \rightarrow C'$$

Modul în care elementele componente ale nivelului 1 participă la alcătuirea imaginii şi, prin ea, la structurarea mesajului poetic ar putea constitui un excelent domeniu de cercetare pentru ştiinţele adiacente literaturii, lingvistica, semiologia, psihologia, sociologia. Specificul literar se realizează la nivelele 2 şi 3.

Numim nivelul 2 — *motiv poetic*, iar nivelul 3 — *temă poetică* [6]. Tema, reprezentînd semnificaţia globală a unui mesaj poetic singular, al cărui statut de existenţă este dat tocmai de irepetabilitatea lui, este mai particularizată decît motivul. Ne aflăm în situaţia, aparent paradoxală, în care un nivel superior ca generalitate caracterizează un poem într-un mod mai specific decît nivelele inferioare.

Motivul, în calitate de imagine, are şansele cele mai mari de recurenţă, el face parte dintr-un stoc consolidat prin tradiţie lingvistică sau culturală. Particularizarea lui începe prin combinarea imaginii cu principiile de organizare a mesajului, prin valoarea funcţională ce i se conferă în întreg. Motivul mormintelor, frecvent, de exemplu, în poezia lui Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Radu Ionescu, G. Cretzeanu şi cîţi alţii se combină la unul cu ideea gloriei străbune, la altul cu sentimentul de tranzitivitate a lumii, la celălalt cu exaltarea plăcerii zilei de azi, singura ce ne este dată. Eminescu împleteşte imaginea mormintelor cu cea a bisericii în ruină, subordonîndu-le pe amîndouă credinţei, platonică la origine, că lumea este numai o părere. Nu trebuie să uităm că motivul este echivalent cu imaginea doar în măsura în care aceasta se leagă de o idee de organizare a poemului. Primejdia, în acest caz, ar fi de a absolutiza una sau alta dintre componentele sale, detectînd motivul fie numai la nivelul concret, fie numai ca o funcţie abstractă. Imaginea lumii scînteind sub lumina lunii nu reprezintă, pentru *Melancolie*, un motiv, ea necombinîndu-se cu nici un principiu special de structurare a poemului, fiind simplă expresie poetică a unei impresii vizuale :

„Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă
Ce sate şi cîmpie c-un luciu văl îmbracă ;
Văzduhul scînteiază şi ca unse cu var
Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar".

Un motiv marcat, în schimb, îl reprezintă imaginea lumii ca umbră, repetată de două ori, o dată pentru a semnifica destrămarea lumii mate-

[6] S-ar putea numi şi invers nivelul 2 — temă şi nivelul 3 — motiv ; cea ce interesează aici nu este etichetarea într-un fel sau altul, ci semnificaţiile fiecărui nivel. De altfel, este destul de frecventă concepţia conform căreia motivul ar fi superior, ca grad de generalitate şi abstracţiune, temei care ar reprezenta concretizarea motivului.

riale — simbol al lumii spirituale (obiectele de cult), a doua oară pentru a semnifica descompunerea universului spiritual:

„Năuntrul ei pe stîlpii-i, păreți, iconostas
Abia conture triste și umbre au rămas.
. . . . . .
Credința zugrăvește icoanele-n biserici
Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici,
Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas
Abia conture triste și umbre-au mai rămas".

Repetarea nu este condiția de bază a existenței motivului, o imagine repetată însă în diferitele momente ale poemului rar se întîmplă să nu aibă și un rol funcțional în organizarea lui.

Nici motivul lunii — regină moartă, nici cel al mormintelor, nici cel al lumii ca umbră n-ar caracteriza mesajul poetic cu titlul *Melancolie* dacă ele nu s-ar subordona semnificației lui globale, care este sentimentul de înstrăinare în fața unei lumi în agonie, în pragul stingerii universale.

Un alt studiu, mult mai larg, și-ar putea propune inventarierea, prin analiză distributivă și combinatorie, a felului în care se leagă între ele tipurile de imagini stabilite de retorica tradițională (metafore, personificări, metafore simbolice etc.) cu principiile de organizare stabilite de analiza critică, adică înregistrarea diferitelor clase de motive.

CONVENȚIE ȘI CREAȚIE ÎN POEZIA MODERNĂ

ADRIANA MITESCU

Să admitem că opera de artă se realizează sau mai precis există printr-un dublu act — actul creației, în urma căruia este produsă ca *obiect* și actul consumului, prin care apare *valoarea* operei de artă. Actul creației și consumului sînt inseparabile și reversibile, în așa fel încît consumul își poate crea obiectele sale, iar creația își poate desemna sau valoriza consumatorul. Este bine cunoscută teoria publicului care își creează o operă și a operelor care își formează un public.

Dacă în cele ce urmează ne oprim în special asupra actului creației, să admitem în continuare cîteva polarități generatoare a actului de producere a operei, de exemplu convenție și libertate; *pattern* și combinare; snobism și originalitate.

Așadar alegem principala polaritate a convenției și libertății de creație care conține și explică principalele conflicte ale poeticii moderne, acelea dintre tradiție și noutate, dintre ambiguitatea operei deschise și multitudinea căilor de abordare critică, dintre durata și rapida rulare a *valorii* de artă, în sfîrșit dintre mecanismul intelectual al actului creator și condițiile mai puțin precise ce însoțesc, sau lasă impresia că însoțesc, acest act al creației — „inspirația", „sensibilitatea" etc.

Ne apropiem deci de poetica modernă, izolînd unul din sensurile ei, acela al înfruntării dintre respectarea convenției (reevaluarea noțiunii de convenție artistică, introducerea unei noi convenții), și anularea acesteia, prin decretarea libertății totale de creație, prin exaltarea și megalomania eului creator, prin nihilismul absolut față de tradiția artei. Poezia modernă (și dacă ar fi să aleg ca dată cronologică de la care se poate vorbi de apariția unei poetici moderne pe care o continuăm și astăzi, aceasta ar fi perioada de după 1850 [1], trebuie să rezolve acest echilibru dialectic

[1] Aici facem apel la interpretarea lui Roland Barthes asupra noțiunii de *écriture*, care observă că după 1850 începe să se pună literaturii o problemă de *justificare*. Lăsîndu-se o umbră de îndoială asupra „utilității" ei, treptat valoarea „usage" e înlocuită cu valoarea „travail". În această mutație vede R. Barthes tragedia literaturii, scriiturile ca formă de reflecție intelectuală asupra literaturii se individualizează și se multiplică, drama formei moderne fiind

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 445–454, BUCUREȘTI, 1972

dintre menţinerea sistemului de reguli care domină, ordonează, organizează structura operei şi libertatea nelimitată a maximei inovaţii, limite între care poate avea loc comunicarea artei. Exemplul adecvat pentru afirmarea libertăţii totale în creaţie este mişcarea dadaistă şi eşecurile sale publice. Mai ales acestea sînt pline de semnificaţie. Primul manifest dada, în afara celor pe care ni le-a lăsat istoria literară, este de fapt o „soirée poétique" la cabaretul Voltaire din Zurich, unde se recită poeme fonetice „gadji heri bimba", concertul de vocale „aao, ieo, aii", poem „bruitiste", poem static cu un aranjament chimic al noţiunilor, poem simultan consumat într-o isterie colectivă. Noua estetică explicată sec de Tzara era o nouă interpretare a nebuniei subiective a arterelor, o cursă psihologică de eliberare animalică, o estetică a instantaneului şi spontaneităţii. Dar verva iconoclastă, injuriile adresate publicului care-i socotea pe bizarii artişti nişte iluştrii nebuni, ca şi zgomotele, sunetele şi gesturile pe care le făceau vizînd o totală cretinizare şi o vidare feroce de orice semnificaţie a noţiunilor tradiţionale de Frumos şi Bine, toate acestea erau la dadaişti o acţiune conştient programată, cu efecte precis urmărite. În realitate Dada ataca valorile burgheze şi anume cultura şi arta burgheziei, şi mai presus de orice convenţia burgheză a creaţiei, a picturii, a poeziei, a romanului, a teatrului, a istoriei. Şi nu se poate spune că pentru publicul de avangardă, ca şi pentru acei oficiali ai culturii care se simţeau compromişi sau şi mai mult pentru viaţa jurnalieră, efectele mişcării dada nu au fost din plin resimţite. Dimpotrivă, la clubul de la Universitatea populară din faubourg Saint-Antoine obişnuitul spectacol dadaist a înregistrat unul din cele mai îngrozitoare eşecuri în faţa unui public proletar dornic să se informeze şi să comunice prin artă. Experienţa dadaistă de cretinizare şi dezlănţuire psihică a publicului s-a lovit de rezistenţa unei convenţii viabile. Aici se vede foarte bine rolul pe care-l deţinea la nivelul celor două categorii de public convenţia faţă de libertatea creaţiei. În primul caz convenţia burgheză de artă era simţită ca anacronică, banală, prin instituţionalizare devenise previzibilă. Se simţea nevoia unui nou joc, cu alte reguli, în descoperirea cărora publicul să fie aţîţat şi şocat. În al doilea caz, publicul proletar nu consumase încă convenţia, iar conştiinţa sa, sau inerţia obişnuinţei sale de receptare a unei anumite arte rezista unui limbaj pe care nu-l cunoştea, şi mai ales nu-l recunoştea. Pentru că, nici nu era de recunoscut, dadaismul făcînd apel la un sistem de comunicare fantezist şi inexistent, ceea ce a dus şi la rapida sa autodizolvare. Şi experienţa lor e încă o dată semnificativă, căci imposibilitatea comunicării nu-i putea menţine ca mişcare artistică, libertatea lor anarhistă fiind sacrificată în favoarea elaborării regulilor unui alt joc, încadrîndu-se astfel în limitele unei noi convenţii. E interesantă evoluţia conţinutului manifestărilor dada — de la amuzament şi provocare injurioasă, pînă la afirmarea justiţiară a unor criterii morale. Angajarea şi comunicarea este deci esenţa de netăgăduit a oricărei arte veritabile.

---

situaţia „des écrivains sans Littérature". Astfel, timp de mai bine de o sută de ani asistăm la eforturi de integrare într-un nou limbaj literar, depăşindu-se criza acestuia : Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, Proust, suprarealiştii, Sartre, Camus, M. Blanchot. În fiecare din aceste exemple asistăm la încercarea de a da responsabilitate formei de libertate alese, de a face din ea o convenţie clară care poate fi contemplată.

Dacă în titlu am asociat termenul „convenție" alături de domeniul poeticii „moderne" este pentru că acord acestui termen înțelesul mai larg de „regulă", de stil instituționalizat, consacrat. Asociația ar fi incompatibilă dacă am înțelege prin convenție numai suma de principii clasiciste sau studiul retoricii care „învățau" pe artist *cum* să scrie și să creeze. Convențiile clasiciste legate de gen, caracter, imitația anticilor, claritate, rațiune și natură sînt expropiate de cultul individualității și a experienței sensibile a romanticilor. De aici înainte individul purtat de pasiunea diferențierii subiective va căuta mereu noi forme adecvate personalității sale novatoare îndepărtîndu-se de limbajul artistic „gata făcut", de acel sistem de convenții universalizat și recunoscut. Tendința de *îndepărtare*, căutarea semnificației individuale, a esenței singulare, este semnul artei moderne. Tocmai în acest conflict dintre norma colectivă reprezentată de stil și diversificarea diferențiatoare a inovației creatoare vede Roland Barthes disoluția dramatică a literaturii. El vorbește de *écriture*, care reprezintă „ce qui est à inventer", constituind o ruptură cu vechiul sistem de simboluri ce compunea codul tradițional, și mutînd dezbaterea în jurul creației pe planul limbajului. Astfel, orice scriitor modern, prin însăși actul scrisului său deschide un proces general întregii literaturi.

Noțiunea de îndepărtare stilistică, de *écart*, care este foarte apropiată de aceea a „diferențialului" — *différentiel*, discutată de Sartre în *Questions de méthode*, deschide o perspectivă inedită asupra polarității dintre convenția socio-istorico-estetică și deviația creatoare a individualității. Gradul de îndepărtare stilistică este un dublu indice valoric referitor pe de o parte la opera propriu-zisă a artistului, și pe de altă parte la istoria culturală corespunzătoare. Asta explică fie succesul unei cărți, și deci *recunoașterea* imediată, fie eliminarea ei, datorită unei abateri diferențiale minime, care o face nesesizabilă, fie recunoașterea întîrziată a operei, care își asumă riscul unui *écart* stilistic ce o izolează inevitabil de codul tradițional al receptării colective. Îndepărtarea maximă este sinonimă cu o ruptură în actul de comunicare, cu o imposibilitate a vorbirii, cu un mutism. Poetica modernă începînd cu ermetismul declară această întrerupere sau imposibilitate a comunicării înțeleasă ca transmitere a unui mesaj inteligibil pentru toți, formulat într-o limbă folosită cotidian și cu un scop practic. Dar această negare provizorie a comunicării urmărește de fapt o intensificare a ei, o activare a capacității de exprimare și *sugestie* a limbii și cuvintelor. Și aici ajungem la doctrina mallarméană care aparent împinge pînă la marginile posibilului orgoliul tăcerii, mutismului, consacrîndu-și aproape toată viața identificării armoniilor sugestive și sonorităților latente ale cuvîntului poetic. Comunicarea se dizolvă astfel în *expresie*, noțiune teoretizată de Croce și anume inventarea unor semne singulare. Și cuvintele sînt pentru Mallarmé niște obiecte care semnalizează evocativ interioritatea esențială a poetului. E impresionantă, și astăzi cu atît mai mult, tenacitatea cu care autorul *Divagațiilor* s-a consacrat meditației asupra convențiilor tradiționale ale poeziei : versul, rima, ritmul, sintaxa poetică, cuvîntul și dispunerea tipografică a poemului etc. Acest lux, unic în istoria literaturii, de a-și consuma o viață pentru a reflecta asupra convenției poetice, înainte de a avea conștiința propriei sale originalități, Mallarmé și-l poate permite pentru că trăiește în schimb conștiința „crizei versului"

şi a rupturii produse în creaţia şi receptarea poeziei („Un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter").

Pînă să cucerească libertatea gustului modern, Mallarmé încercase zadarnic să rivalizeze versificaţia retorică a lui V. Hugo şi poezia repetiţiilor în genul lui Baudelaire. Variaţia modernă a alexandrinului tradiţional francez e pregătită de fluiditatea lirismului verlainian (în *Sagesse* cultivă voite disonanţe), de invenţiile discrete ale lui Henri de Régnier sau de versul fals al lui Jules Laforgue. Noutatea presupusă de disoluţia convenţiei versului oficial se referă la apariţia versului liber, „polimorf", apt să sugereze, fie o „eufonie fragmentată" (J. Moréas), fie o pasiune gîlgîitoare (Viélé—Griffin, Verhaeren), fie o savantă notaţie a valorii tonale a cuvîntului (G. Kahn). Dar noua libertate mallarméană a versului liber, a *muzicalităţii* şi *sugestiei*, ca şi mai tîrziu libertatea pe care şi-o arogă Proust, Joyce, Musil, Arnold Schoenberg sau Picasso în legătură cu convenţiile romanului tradiţional, ale muzicii tonale şi picturii figurative, se deosebeşte funciar de libertatea avangardistă, prin atitudinea faţă de tradiţie şi faţă de existenţa, sau mai exact, recunoaşterea convenţiei însăşi. Toţi artiştii citaţi au răsturnat convenţiile precedente, aşa cum nimeni nu mai făcuse în istoria artei, şi totuşi ei nu sînt denumiţi niciodată spirite avangardiste. Ei neagă tradiţia în mod fundamental, dar avînd o conştiinţă solemnă a acestei tradiţii şi totodată un sentimentalism pios faţă de geniile clasice. Dimpotrivă scriitorul avangardist — dadaist, futurist, suprarealist, este cuprins de orgoliul de a arăta tradiţiei gestul său singular şi singularitatea atitudinii sale faţă de artă. Avangardismul distruge tradiţia sau, altfel spus, incendiază Muzeul, anulînd contemplaţia inertă şi dezinteresată pentru a-şi păstra vitalitatea de *acţiune* prezentă a operei. Dar libertatea avangardistă este mai mult o libertate emoţională, ca o descărcare psihologică, mişcarea avînd un efect minim asupra expresiei şi convenţiei limbajului. De aceea, avangardismul se poate transforma el însuşi într-o *convenţie*, Luciano Anceschi, promotorul filozof al *Grupului 63* italian vorbind chiar de o fatalitate a artistului constrîns de a fi „*în* situaţia" avangardei.

Dimpotrivă, Mallarmé izola atributele libertăţii poeticii moderne, dar în acelaşi timp o limitează în formula noului cod, cu prudenţă şi urmărind persistenţa inevitabilă a „regulii" care domină dezordinea individualizării şi diversificării. După abolirea versului tradiţional, orice individualitate artistică îşi aduce propria sa prozodie şi ortografie adecvată sufletului său liric. Dar asemănător vechilor proporţii şi libertatea versului liber, această „modulation individuelle", e guvernată — „une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper ; ils riment : pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final" (*Crise de vers*). Lui Mallarmé nu-i place starea incertă de criză, crede în perpetuarea viitoare a literaturii, încercînd să depăşească temporalele „repos balbutiants" şi să recucerească „le vers de toujours", restaurat şi înzestrat cu calităţi supreme. Ca o excepţie unică faţă de poeţii timpului său, Mallarmé caută mereu „precizia", „exactitatea" expresiei, a *aluziei*, a *sugestiei* poetice. Eliminînd din opera „pură" prezenţa verbală a poetului şi cedînd iniţiativa cuvintelor care se luminează prin reflexe reciproce,

el vorbește de „une ordonnance du livre de vers" care înlătură hazardul, alcătuind conceptul *Operei* : „Quelque symétrie, parallèlement, qui, de la situation des vers en la pièce se lie à l'authenticité de la pièce dans le volume, vole, outre le volume, à plusieurs inscrivant, eux, sur l'espace spirituel, le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art". Nimic întîmplător sau gratuit în captarea poetică a ideii, Cartea de poezie (*le Livre*) ajungînd să „instituer un jeu". Descifrarea treptată de-a lungul lecturii „regulilor" acestui joc e presupusă de Mallarmé cînd insistă asupra deliciului intelectual încercat de spirit în contact cu poezia și muzica încît „un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout — du fait de la penseé". Sensul libertății mallarmiste în creație este evidențiat de interpretarea structuralistă a limbii ca *écriture*. În special din studiile lui Jacques Derrida asupra *gramatologiei*, definiția noțiunii de *écriture* accentuează sistemul de relații pure care au semnificație și nu termenul plin. Aceste relații spațiale ale operei sînt umplute prin lectură. Poemul este deci o țesătură de figuri care prind viață în privirea lectorului. Dispariția poetului și aneantizarea lui în opera obiectivă și esențializată care se „realizează" în descifrarea cititorului, așa cum era teoretizată de Mallarmé, prefigurează distincția lui Philippe Sollers „problema esențială nu mai este astăzi aceea a *scriitorului* și *operei*, ci aceea a *scriiturii* și *lecturii*, ceea ce ne obligă în consecință să definim un nou spațiu unde aceste două fenomene ar putea să fie înțelese ca reciproce și simultane".

În ciuda libertății inovatoare aduse de simbolism și mai ales de ermetismul mallarméan, meditațiile acestuia izbesc prin prudența și respectul față de convenția păstrată cu severitate. Prestigiul versului tradițional, „le grand vers", nu e suprimat de Mallarmé, care urmărește doar introducerea fluidității și mobilității ce lipsea poeziei retorice. Alexandrinul n-a fost inventat de nimeni și funcționa ca un instrument al limbii, dar, în loc să rămînă „maniaque et sédentaire", va fi folosit mai liber, cu efecte imprevizibile, fiind utilizat pentru a exprima momente sufletești grave. Știința versului, și perfecționarea acestuia prin eforturile parnasienilor pînă la sacrificarea propriei personalități (alexandrinii lui Banville pot ajunge printr-o infinită varietate să exprime mișcări sufletești puternice) este complementară poeților, care se îndreaptă spre modelul estetic al sugestiei muzicale (v. voga extraordinară a lui Wagner printre poeții simboliști). E specifică această pendulare a lui Mallarmé între convenție și libertate, între regulă ordonatoare și mister, între precizie matematică și himeră. Nu-i învinuia el oare pe parnasieni, în ciuda admirației ce le-o purta pentru cultul lor față de vers, că descriu obiectul în întregime și îl arată în plină lumină, astfel încît „par là ils manquent de mystère", răpind spiritului acea iluzie delicioasă de a mai crede în „creație" ? Și iată, manifestul estetic mallarméan exprimat într-un celebru aforism „Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poéme qui est faite de *deviner peu à peu* (s.n.A.M.) : le *suggérer*, voilà le rêve". Pentru Mallarmé *versul* este cel care „de plusieur vocables refait une mot total, neuf, *étranger* (s.n.A.M.) à la langue et comme *incantatoire*" (s.n.A.M). Iată în germene teoria despre limbajul poeziei diferit de limbă în general, și care se obține prin alcătuirea subiectivă a contextelor, singurele care pot să modi-

fice dezacordul dintre sunet şi sens, „diésant" sau „bémolisant", cum spune Jakobson comentînd citatul din Mallarmé. Versul alcătuia în concepţia sa o sintagmă poetică, ca un cuvînt nou şi incantatoriu, inexistent în limba obişnuită. Se vede aici, la începutul poeticii moderne, perspectiva sa de evoluţie sub aspect semantic. În mod constant, noţiunea imprecisă a misterului sugestiv e cenzurată de Mallarmé prin regulă, căci „c'est le *parfait* (s.n.A.M.) usage de ce mystère qui constitue le symbole", fie evocînd un obiect, pentru a dezvolta o stare sufletească, fie degajînd această stare prin descifrarea atributelor obiectului. Şi totuşi pentru Mallarmé virtutea esenţială a poeziei este *creaţia* care constă în dezvăluirea unui simbol — „il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens".

În prelungirea acestei estetici mallarméene şi a fundamentalei pendulări între convenţie şi creaţie, între Număr şi *Charmes* se formulează şi meditaţia poetică a lui Paul Valéry. Tentaţia raţiunii, a matematicii, a chimiei, a ştiinţei în general şi a aventurii de cunoaştere spirituală este parcă şi mai vie la acest patetic îndrăgostit de Idee. La el regăsim aceeaşi prudenţă a coliziunii dintre sunet şi sens, poemul fiind „hésitation prolongée entre le son et le sens" şi recunoaşterea unei „harmonie indéfinissable entre ce qu'ils (versurile) *disent* et ce qu'ils *sont*". Dar *indefinibilul* menţinut şi în definiţie nu e un cult poetic valérist, trădîndu-se curînd vocaţia clasicistă a acestui arhitect antic „construire un poème qui ne contienne que poésie est impossible", sau „Si une pièce ne contient que poésie, elle n'est pas construite". Eseurile sale despre poezie deschid atacul împotriva inspiraţiei şi ridică imnuri gîndirii, inteligenţei, sfîrşind în condiţia duală a poeziei, cuprinsă între melodie şi raţiune.

Valéry traversează în perioada aderării sale la simbolism, şi apoi de-a lungul vieţii, o epocă instabilă, care pierde noţiunea timpului, a trecutului şi tradiţiei de dragul momentului, instantaneului, a prezentului şi ubicuităţii. Este începutul epocii moderne, cu toată avalanşa ei de schimbări tehnice, sociale şi politice, cu inerentele confuzii de valori şi derutanta coexistenţă a celor mai iremediabile contradicţii. Criza şi libertatea anarhică sînt noua condiţie a oricărui domeniu umanistic : valori etice, estetice, sociale, istorice, politice. Între 1905 şi 1915 se înregistrează cele mai violente căderi ale sistemului valorii tradiţionale, de exemplu : 1904 : primul *Manifesto del futurismo*, 14 iulie 1916 : prima seară *dada* în sala *Zur Waag* din Zürich. În 1912, îndemnîndu-şi cititorii „să arunce de pe vaporul contemporaneităţii pe Puşkin, Dostoievski, Tolstoi etc. etc." cubofuturiştii ruşi îi somau totodată în *O palmă pe obrazul gustului public* să respecte dreptul poeţilor la : „1. Amplificarea vocabularului prin mijloacele derivării şi invenţiei, 2. Ura neîmpăcată faţă de limba existentă înaintea lor, 3. A îndepărta cu groază de pe fruntea lor mîndră cununa de doi bani a gloriei confecţionată din măturici de baie, 4. A sta pe stînca de granit a cuvîntului «noi», înfruntînd indignarea şi fluierăturile din jur".

De la declaraţii orgolioase de negare a tradiţiei, a muzeelor şi bibliotecilor, celebrînd în schimb evenimentul şi invenţia tehnică modernă pînă la declaraţii sentenţioase : „L'arte non può essere che violenza, crudeltà, ingiustizia" (1909), şi pînă la exigenţa noii estetici „parole in libertá" (1912), nu e decît un pas. Criza limbajului poetic, disoluţia expresiei poetice erau condiţiile unei înnoiri radicale a convenţiilor prin noua filozo-

fie a acțiunii și intuiției, a spontaneității sau a subconștientului, a experienței de viață.

Dar interesantă este apariția reacției printr-o renaștere neoclasică de amplitudine europeană. Dezordinea, emoția superficială, desensibilizarea sînt pentru un moment anihilate prin tendința volitivă de reconstruire a unui limbaj literar, prin reconsiderarea responsabilității artei, prin cultul pentru tradiție, reevaluată prin sensibilitatea modernă. Acest neoclasicism construiește în mod conștient un clasicism etern, îngropînd în subteranele lui sentimentul fundamental al neliniștii existențiale, al angoasei de *vid* și *neant*. Această dispoziție neoclasică se vede în acțiunea de „clasicizare" a unor curente ce deschiseseră mai pregnant disputa dintre convenție și libertate, de exemplu: P. Valéry care clasicizează simbolismul, T. S. Eliot care clasicizează imaginismul (V. The Sacred Wood), rondiștii italieni care clasicizează impresionismul, acmeismul în literatura rusă.

După cincizeci de ani P. Valéry reface intelectual din documente și amintiri traiectoria de tatonări, tulburări, îndoieli și dificultăți a ceea ce cu un termen abstract se poate denumi „simbolism": „Nous construisons le Symbolisme ... Il nait après fortune faite". Diversitatea, opoziția, individualitatea rebelă, ireductibilitatea programelor estetice ale scriitorilor care se grupează totuși în simbolism face ca marca unificatoare a acestora să fie dată de atitudinea lor de negație „Ce n'est qu'une négation qui leur est commune". Cariera acestor poeți „hors cadre" lipsiți de public (Poe, Baudelaire), ridiculizați (Mallarmé), vagabonzi (Verlaine, Rimbaud), fluierați (Wagner) realizează pentru prima oară revoluția în ordinea valorilor de a înlocui treptat noțiunea de operă solicitată de public, determinată de obișnuințele și slăbiciunile acestuia, cu aceea de operă care-și creează propriul său public. Așa e deschis drumul către colaborarea dintre poet și lector, acesta fiind din ce în ce mai mult solicitat și totodată obligat să-și cucerească acest rol de partener „laborieux et raffiné", pentru a descifra dificultățile pe care i le propune un cap inventiv și un suflet profund. „Par là, le Symbolisme se découvre comme une époque d'inventions".

Valéry izolează ca un atribut în special etic al simbolismului libertatea de inovație tehnică pe care o deschide libertatea căutărilor, „l'aventure absolue dans l'ordre de la création aux risques et périls de ceux qui s'y livrent". Se deschide astfel în literatură seria istorică a experimentalismului „l'artist peut se consacrer sans réserve à ses expériences". Experiențele din '86 au început prin căutarea unor tezaure literare neexplorate: știința, filozofia, muzica și pictura impresionistă, filologia, ocultismul, literaturile și miturile exotice. Ele se desfășurau în celebrele cafenele. Și totuși, libertatea arbitrară nu este unitatea de măsură a simbolismului. Cearta cea mare a epocii, aceea legată de apariția versului liber demonstrează acest ciudat amestec dintre libertatea inovatoare și menținerea convenției. Legitimitatea, oportunitatea și necesitatea negării regulilor tradiționale alternează cu formele parnasiene foarte stricte. Apariția *instrumentalismului* e cu atît mai semnificativă, căci presupunea menținerea versului alexandrin, căruia i se adăugau acele corespondențe

dintre sunetele alfabetice şi timbrul instrumentelor orchestrale. Valéry revede la rece confuzia nervoasă produsă de influenţa muzicii asupra imaginaţiei simboliştilor, confuzie pe care o revendică fecundă, dar rămîne totuşi o confuzie. Retorica sa trădează însă naivitatea exagerării celui ce simţindu-se asaltat de arbitrar şi haos se refugiază în certitudinea muzeală a clasicilor şi se autosugestionează de „magia" convenţiei : „L'idée vague, l'intention, l'impulsion imagée nombreuse se brisant sur les regulières, sur les defenses invincibles de la prosodie conventionnelle, engendre des nouvelles choses et des figures imprévues. *Il y a des conséquences étonnantes de ce choc de la volonté et du sentiment contre l'insensible des conventiones*" (s.n.).

Paralel, în literatura italiană dezbaterile aprinse în jurul versului liber şi a fundamentării sale teoretice şi istorice (e depistat de Gian Pietro Lucini, principalul susţinător al versului liber italian de la *Laudele* din trecento la poliritmia cîntecelor vînătoreşti denumite *Caccia*, prin *la canzone a selva* şi îndeosebi endecasilabo sciolto), demonstrează aceeaşi încleştare dintre regulă şi libertate, prezentă nu numai în cadrul polemicii, ci şi în gîndirea unui singur autor. Astfel Gian Pietro Lucini are o estetică simbolistă cunoscută : consideră cuvîntul ca nucleu poetic, are gustul disonanţei, al amestecului de umbră şi lumină, al *obscurităţii* moderne, al *simbolului*, respingînd alegoria. Dar e interesant de observat că pentru Lucini simbolul nu e o categorie abstractă şi preconcepută, dar nici o facultate personală, diferită de la un scriitor la altul, ci implică un proces dialectic de contradicţie şi sinteză, şi anume o descompunere a realităţii şi o reintegrare a ei prin sensibilitate. E subliniată, şi încă într-un manifest modernist (*Ragion poetica e programma del verso libro*, 1908), importanţa de a se stabili între poezie şi cititor o permanentă intervenţie şi reflectare intelectuală din partea acestuia.

Noul clasicism italian al perioadei moderne — ermetismul moşteneşte acelaşi straniu amestec al libertăţii dominate — un delir lucid care imprimă drama existenţială crizei cuvîntului poetic şi a limbajului în general. Eseurile lui Ungaretti, cele de *poetică* propriu-zisă şi cele de *critică* sînt un document pentru conştiinţa problematică a poeziei moderne. Ungaretti mulează întotdeauna în tot ce scrie mişcarea conştiinţei şi a timpului său pe aceea a poeziei sale, astfel că situaţia omului contemporan este armonică cu situaţia sa de poet care dezbate condiţia poeziei moderne şi a propriului mod de a face poezie. La fel cînd face critică, scriind despre poeţi foarte diverşi, de la Dante la Petrarca, de la Tasso la Leopardi şi de la Gongora şi Shakespeare, pînă la Mallarmé el operează lecturi moderne, găsind pretutindeni în timp sentimentul neliniştii, al dezbaterii asupra istoriei şi formei poetice, asupra raţiunii şi inspiraţiei, şi acel sentiment al angoasei „dell uomo bùio". Dar idolii clasici pe care şi-i alege poezia modernă de după primul război mondial reflectă şi mai bine acest amestec al rigoarei iraţionale, sau al inspiraţiei lucide, al imaginaţiei controlate. Este vorba de Blake, Hölderlin, Leopardi şi Lautréamont. Biografia acestor poeţi şi destinul lor personal şi literar exercita o atracţie deopotrivă de puternică pentru o epocă fascinată de cercetările psihanalitice.

Poezia modernă românească se află sub acelaşi semn al dezbaterii teoretice şi al afirmării în creaţie a conflictului dintre convenţie şi libertatea inovatoare. Poezia dintre 1913—1916, scrisă de Ion Vinea, Tristan

Tzara și Adrian Maniu, publicată în „Seara", „Flacăra", „Noua Revistă Română", era o poezie deschis antiformalistă, antisentimentalistă și antiacademizantă. Reacția lor se îndrepta împotriva poeziei sentimentale tradiționaliste și a clișeelor sămănătoriste, și totodată împotriva simbolismului anchilozat și clasicizant de factură Ervin. Indiferent de poezia pe care acești poeți o vor face mai tîrziu și de etapele diferite ale creației și publicisticii lor, reținem acest moment de reacție modernistă care șoca o sensibilitate întîrziată, superficială și decorativ tradiționalistă. Dezbaterile în jurul simbolismului românesc, a noțiunii de poezie pură și vers liber (E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu) legitimează reacția împotriva convenției și cucerirea libertății de expresie moderne. Interesante sînt însă cazurile poeților care resping înnoirea tehnică sau păstrează rigoarea formală, nutrind în schimb dezlănțuirea demonică a unor energii temperamentale. Ion Barbu și Al. Philippide, în ciuda deosebirilor de factură și timbru poetic, în ciuda apartenenței lor de grup poetic, sau a felului cum înțeleg poezia, sînt totuși două sensibilități puternice de inspirație lucidă. Astfel perioada de debut a lui Ion Barbu atestă coexistența paradoxală a unei incandescențe vitaliste a imaginației încorsetată de rigoarea unei formule parnasiene și a unui suflu retoric. Poetul exprima într-o sinteză inedită în poezia românească „fierbintea, frenetica viață" într-un vers „cioplit în dur bazalt" (panteism). Faza ermetică e nu mai puțin paradoxală. Căci „ritmurile vii", de „freamăt infinit" ale inspirației sînt imprimate versului care devine mai bruscat, mai frînt și mai contorsionat. „Vitala Histerie" devine evidentă la nivelul expresiei, pe cîtă vreme gîndul poetic rămîne înalt în sferele speculației filozofice, abstras în idee. Faza obscură revine la o reordonare echilibrată și densă a versului, idee și formă închegîndu-se monolitic.

Destinul poetic al lui A. Philippide este parcă anume o ilustrare a acestei pendulări între convenție și libertate, care la el ia forma unei zbateri prometeice. Participant ca vîrstă poetică la izbucnirea mișcărilor moderniste care bravau cam superficial orgoliul libertății inovatoare, poetul aderă aparent puțin la aceste „isme" prea spectaculoase și prea puțin demne de încredere pentru spiritul său cultural și estetic solid fundamentat pe studiul aprofundat al clasicilor antici, francezi și germani. Dar Philippide e nu mai puțin un fiu sceptic și sfîșiat al epocii sale. Panorama poeticii sale va prezenta astfel această titanică cunoaștere faustică, anihilată de obstacolul unui timp ostil, instabil și decăzut. Noblețea aspirației și a visului dezis de vuietul perforator al vremii, această polaritate a gîndirii poetice determină o altă polaritate în planul expresiei. De aici coexistența viziunilor imaginiste și expresioniste convertite în forma retorică a unui vers clasic. Philippide a nutrit întotdeauna un cult pentru ordinea versului, în care vedea un protector al universului poetic: „Acest meșteșug poetic este astăzi în chip evident părăsit, disprețuit. Disprețul, cum am mai spus, pare a fi voit, de multe ori. Alteori, și asta e mai grav, el exprimă pur și simplu credința că, în poezie, spontaneitatea și prima țîșnire este prețioasă, iar migala, cioplirea, șlefuirea, cu un cuvînt, munca pentru desăvîrșirea expresiei este ceva cu totul neglijabil. După această concepție, poetul trebuie să scrie liber, spontan, *fără constrîngere* formală... Dar tocmai constrîngerea formează arta. Și desigur că ritmul, rima înseamnă constrîngere (*Ruina versului*, articol din 1929, revăzut în 1967).

O primă concluzie la această investigare parţială a poeziei moderne interpretate prin relaţia dintre convenţie şi creaţie demonstrează manifestarea în cadrul simbolismului a libertăţii inovatoare în planul tehnicii poetice : apariţia versului liber, instrumentalismul, gustul disonanţelor, simbolul etc. Convenţii tradiţionaliste sînt înlocuite cu alte convenţii. Rigiditatea, statismul, retorismul sînt substituite de o nouă estetică a fluidităţii, muzicalităţii, sugestiei. Mişcările avangardiste depăşesc, sau pînă la un punct nici nu se preocupă de cucerirea unor noi libertăţi de expresie şi vizează o libertate psihologică, destituind pentru un moment convenţia ca atare, dar instituindu-le atunci cînd vor să comunice într-adevăr un nou mesaj. Astfel aportul principal al dadaismului şi suprarealismului în ceea ce priveşte eliberarea şi demistificarea convenţiilor îl reprezintă teatrul. Revoluţionarea convenţiei teatrale : text literar, spectacol, public, scena, sala, introducerea tehnicii cinematografice alături de reînvierea artei comedianului, se referă evident tot la o libertate în planul tehnicii expresiei. În poezie, libertatea pe care o vizau dadaiştii şi suprarealiştii decurgea din esenţa esteticii lor. Dadaiştii apelau la o practică a incoerenţei verbale, care le dezvăluia realitatea unui automatism psihic relativ al creaţiei, pe care ei îl doreau cît mai „pur". Suprarealiştii, practicînd dicteul automat, încercau să descopere mecanismul funcţional al gîndirii creatoare, mergînd pînă la captarea produsului *brut* al subconştientului. În pictură se aplică aceeaşi „regulă" a hazardului şi visului. În literatură însă se ajunge repede la zona incomunicabilităţii şi la anularea actului de percepţie artistică. Şi aici ne întoarcem la recunoaşterea legii existenţei însăşi a artei, care nu se poate realiza decît în limitele comunicării. Pentru îndeplinirea acestei condiţii artistul modern pendulează uneori prudent, şi alte ori dramatic, între tendinţa sa de libertate absolută şi necesitatea menţinerii convenţiei, între dorinţa sa de a exprima un mesaj maxim şi imposibilitatea de a se abate integral de la un sistem de convenţii cunoscut.

AVANGARDA LITERARĂ. TERMENI ȘI SEMNIFICAȚII

MARIAN VASILE

Avangardismul încheie un ciclu din istoria poeziei ce presupune la celălalt capăt episodul romantic.

„Dada, prin Valéry sau Gide — spune Tzara — se găsește legat de Mallarmé, de Rimbaud, de Lautréamont, mai departe încă, de Baudelaire și de Victor Hugo, și înseamnă continuitatea spiritului de revoltă în poezia franceză" ...

Într-adevăr, ceea ce unește pe Hugo cu Tzara și cu Bréton este „revolta" împotriva regulilor, împotriva rațiunii în artă: „L'art n'y a ni règles, ni modèles" [1] spune Hugo. „Ah ! Cine va libera spiritul nostru de lanțurile greoaie ale logicii ?" se întreabă André Gide în compania dadaiștilor. Mai radical, André Bréton vede poezia în „Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison ...".

Dar la capătul drumului, categoriile ce definesc inițial mișcarea ajung a fi de nerecunoscut.

Noțiunile de rațional, irațional, libertate, individualitate, se transformă, semantic, în contrariul lor. E o paradoxală, stranie și deconcertantă situație !

★

Rațiune și libertate

Se spune, iată, că în avangardism poezia atinge momentul libertății absolute de creație. Într-adevăr, azi, o poetică normativă e de neimaginat.

Noțiunea de libertate însă, în concepția avangardistă, primește (diabolic joc al termenilor !) o semnificație dezarmantă.

---

[1] V. Hugo, *Théâtre*, Paris, 1863, p. 43.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 455–461 BUCUREȘTI, 1972

Să-i urmărim, pe scurt, „dialectica" :

Ideea libertății de creație se dezvoltă prin opoziție cu ideea de rațional (ce definea creația în clasicism).

Alăturarea celor doi termeni îl implică, însă, și pe al treilea, termenul de limbaj. Poezia presupune limbajul, iar limbajul e rațional. Modernii (și, decișii, avangardiștii) au înțeles împrejurarea și, lovind în rațiune, au simțit nevoia să lovească în limbaj.

„Numai depărtîndu-se de limbaj și de forma sa, poezia putea ajunge acolo" (la eliberarea definitivă).

... „Dacă Dada nu s-a putut lipsi de limbaj, el a constatat îndeajuns și piedicile ce pune la *eliberarea* poeziei" [2], declară Tristan Tzara.

Poezia presupune deci limbajul, și, vrînd-nevrînd, rațiunea.

Eliberarea poeziei de „lanțurile greoaie" ale rațiunii, echivalează cu renunțarea la limbaj, și deci la poezie.

Consecvența îi obligă pe avangardiști să introducă în program ideea negării poeziei. Drumul eliberării poeziei conduce, așadar, la dispariția poeziei.

Dar noțiunea de libertate își pierde atunci total înțelesul.

Libertate se cheamă a nu fi ? Libertate se cheamă a nu exista ?

Or, libertatea presupune existența într-un mod superior. Libertate se cheamă a fi, libertate se cheamă a exista într-un chip superlativ ! Neființa n-are nevoie de libertate !

Dar „subtilitățile" gîndirii avangardiste nu se opresc aici, și partizanii ei ar obiecta că o asemenea concluzie ar fi neîntemeiată. S-a comis mai sus, într-adevăr, un abuz al deducției.

În realitate, avangardismul neagă poezia nu pentru a nega ființa, ci ca să o afirme. Poezia se află în ființa autentică, iar ființa umană autentică ar fi antirațională. Avangardiștii neagă rațiunea și limbajul (și creația care le presupune pe acestea) și mută poezia în ființa „adevărată", irațională și inexprimabilă. Discuția trece serios în planul filozofiei. Rațiunea e considerată facultatea ce-l sustrage pe om din existența sa specifică.

„Există un înțeles care trebuie perceput cu antenele ființei întregi, mai presus de inteligență și de logică" [3].

Ce refuză avangardismul ar fi dualismul om-natură, creat prin filozofia raționalistă.

Cînd concepe ființa ca individualitate ireductibilă, avangarda respinge rațiunea, aceasta fiind o facultate comună speciei. Or pentru avangardă nu există specii pentru că nu există organizare în natură. Omul nu e decît o individualitate, cum sînt toate lucrurile, iar lumea nu e decît un haos de lucruri individuale. Condiția omului nu e în ordine, în rațiune, ci în dezordine, în irațional. E adevărat că și raționalismul s-a dovedit o filozofie insuficientă, iar dualitatea om-natură o stare spirituală dramatică. De aceea, unii critici contemporani (M. Raymond, *Du Baudelaire au surrealisme*), au aflat în poezia și poetica modernă o soluție de abolire a raționalismului dual și dramatic. Poezia, aici, egală cu ființa umană, renunță la rațiune și se cufundă în lumea fenomenală.

---

[2] *Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, „Copyright by Editura Unu", 1934, p. 44.

[3] *Antologia literaturii române de avangardă* E. L., B., 1969, p. 555.

„Desigur, poezia nouă poate relua teme vechi : lacul, pădurea, marea, dragostea, toamna etc. Dar aici toate acestea păstrează întreagă prospeţimea, duritatea primitivă. Pulsează, plutesc incoerent, real precum în pămînt cărbune" [4]. Termenul „primitiv" nu e chemat în text întîmplător. Un om prăbuşit în lucruri, fără conştiinţa nici a lor nici a sa, aminteşte expres condiţia primitivă. Pînă acum, libertatea fiinţei umane era căutată în desprinderea din lucruri, în ridicarea la gîndire, la raţiune.

Avangardismul propune soluţia inversă : cufundarea în oceanul lucrurilor incoerente şi nedirijate nici de o raţiune, nici de o divinitate. Omul în voia întîmplării şi a absurdului, în inconştienţă, şi, dacă se poate, în nonsimţire : ... „le rêve d'un univers magique, ou l'homme ne se séntirait pas distinct des choses, ou l'ésprit régnerait sans intermédiaire sur les phénomènes, en dehors de tout voix rationelle ?" [5].

Omul îşi caută deci condiţia în stările naturii brute, în instinct şi (ideal) în anorganic : „Actul suprarealist cel mai simplu constă, cu revolvere în mîini, să cobori în stradă şi să tragi la întîmplare, atît cît poţi, în mulţime" (*Cel de-al doilea manifest al suprarealismului*, 1930).

În mai puţin de trei secole, gîndirea europeană străbate aproape distanţa dintre plus şi minus infinitul său. De la „Cuget, deci exist !", al lui Descartes, la — Nu cuget, deci exist ! dicton ce s-ar potrivi gîndirii avangardiste.

Cum s-a putut ajunge la o concepţie atît de tragică în gîndirea secolului nostru ?

Raţiune şi individualitate

Altă noţiune care şi-a început cariera estetică o dată cu romanticii este aceea de „individualitate". Metamorfoza ei semantică sfîrşeşte în interpretarea avangardistă cu un spectacol nu mai puţin straniu decît cel pe care-l oferă categoria „libertăţii" de creaţie. Diferenţierea termenului se produce tot în raport şi în opoziţie cu noţiunea clasică de raţional.

„L'art", spune Hugo, „n'y a d'autres règles que le lois générales de la nature, ... et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions propres à chaque sujet" [6].

În măsura în care se mai acceptă ideea artei ca act cognitiv, romanticii produc o revoluţie în poetică, şi poate pe planul general al gîndirii epistemologice. Ei descoperă că universul compus din categorii şi esenţe nu este cel adevărat, şi că o imagine autentică a realităţii trebuie să revele faptele particulare. Fenomenele individuale nu sînt doar „copii" ale ideilor, conform concepţiei (raţionaliste) de tip platonic, ci îşi au o semnificaţie în ele însele. Cu timpul, raportul a fost chiar inversat : adevărata realitate o constituie faptele individuale, iar ideile, logica, raţiunea, sînt, dimpotrivă, un mecanism fals de simboluri, care anulează contactul direct dintre spirit şi realitate (Bergson).

---

[4] *Ibidem*, p. 554.
[5] M. Raymond, *Du Baudelaire au surréalisme*, Paris, 1952, p. 358.
[6] V. Hugo, *Théâtre*, Paris, 1863, 43.

„Eul", individualitatea, ia locul, în poezie, ideilor generale despre om. „Caracteristicul", unicul, culoarea locală, devin obiectivele operei de artă.

De reţinut e însă că Victor Hugo repudiază legile clasice, dar nu exclude integral legile şi raţionalul.

El vede adevărat că individualul are legile lui, „les lois spéciales", ba admite că arta deşi nu are alte reguli (e vorba de normele clasiciste), are, totuşi, legile generale ale naturii („les lois générales de la nature").

Mai intransigent (şi mai înainte) pare Novalis :

„Lumea trebuie să fie aşa cum vreau eu să fie".

Individualitatea se află în centrul lumii (Novalis e, aici, fichtean). Dar nu este antiraţională. „Eul" se reflectă în „materie", se „cunoaşte" pe sine prin lucrurile înconjurătoare.

Individualitatea poate fi „cunoscută", exprimată. Individualul se conjugă deci cu raţionalul.

Cele două noţiuni devin incompatibile în „logica" avangardistă.

Poezia, în această ordine de idei, se află în pura individualitate. Individualul pur este, însă, inexprimabil, şi incognoscibil. Poetul este şi singurul său receptor.

„Cel mai bun poem e acela care-l ştii doar tu, celelalte nu-s decît unele cu asemănare şi de aceea le iubeşti" [7].

Inadvertenţa raţiunii (şi limbajului) cu individualitatea, îl face pe Breton să-i acuze de o „greşeală monstruoasă" pe cei ce cred că „limbajul e născut pentru a le uşura legăturile reciproce".

Personalitatea umană ar fi incomunicabilă. De aceea avangardiştii cer „independenţa artistului şi opere pentru totdeauna neînţelese".

Breton, mai consecvent ideii, consideră „inadmisibil că un om lasă vreo urmă prin trecerea sa pe pământ".

Scandaloasa propoziţie a lui Jules Lemaître a rămas departe în urmă : „Operele trec prin faţa oglinzii spiritului nostru, care e schimbător, şi dacă una trece a doua oară, produce altă impresie".

Acum spiritul nu mai are nevoie de operă, ca să fie el însuşi, schimbător, ci se percepe numai pe sine în fiecare clipă.

Opera, desigur, dispare. Poezia rămîne în microcosmul subiectului, fără nici o speranţă de a se proiecta în altă oglindă decît în a sa, proprie.

Cît s-a progresat, aşadar, în cunoaşterea realului ?

Raţionaliştii credeau că lumea nu poate fi cunoscută decît prin suprimarea fenomenelor individuale şi supunerea lor unor concepte şi idei. Ideile reprezentau mai bine realitatea, iar lucrurile nu existau decît ca nişte copii.

Acum ideile nu „există", nu sînt reale. Prin idei nu cunoaştem nimic. Există numai fenomenele individuale, incoerente şi incomunicabile. Lumea se compune din fapte particulare, care însă se consumă în sine, şi dispar fără să lase „vreo urmă prin trecerea lor pe pământ".

O lume oarbă, mută, surdă, o lume a întunericului, o beznă infinită în spaţiu şi infinită în timp, în care lucrurile şi (cel mult) instinctele apar de nicăieri şi se petrec nu se ştie unde !

---

[7] *Antologia literaturii române de avangardă*, E.L., 1969, B, 562.

Aveam ca raţionalişti ideile, acum nu mai avem nimic.

Procesul de manifestare şi cunoaştere a individualităţii conduce la concluzia că individualitatea nu e cognoscibilă. Am pierdut ideile, şi cu ele totul, căci n-am descoperit în schimb altceva.

★

Dacă teoria avangardistă s-ar limita numai la domeniul artei, împrejurările ar părea aproape fireşti.

Literatura ne-a arătat nu o dată în istoria sa că are tendinţa de a-şi dilata propriile concepte, pînă acestea îşi pierd marginile şi sensul şi se confundă cu neantul. Dar sub ochii noştri, avangardismul invadează teritoriile epistomologiei şi filozofiei.

Mai mult, se propune pe sine ca doctrină de existenţă practică: „Sensul final al mişcării este o „artă" de a trăi în chip dadaist" [8].

După ce se demonstrează că fiinţa umană este incomunicabilă, că legăturile dintre oameni sînt rupte printr-o prăpastie de netrecut, că omul nu poate fi receptiv la nimic altceva decît la propria sa individualitate, avangarda propune un mod de viaţă conform acestor principii.

Tristan Tzara medita cu insistenţă la o societate de tip nou, pe baze dadaiste şi suprarealiste, dacă în 1947 declara patetic şi vizionar că prevede „un nou umanism", care ia pe om drept centrul tuturor activităţilor sale, al activităţilor care-i sînt hărăzite să-i slujească. El va trebui să afirme superioritatea de rang a omului asupra oricărei alte noţiuni abstracte, al cărei conţinut nu ar fi uman" [9].

Umanism a însemnat totdeauna dragoste pentru om ca fiinţă cu o existenţă particulară. Dar numai în suprarealism şi dadaism omul e conceput ca fenomen pur individual, ca existenţă solipsistă, în afară de tot ce e lege, concept, morală, logică şi raţiune. Şi atunci apare, firesc, întrebarea: Cum s-ar înfăţişa umanismul dadaist? Umanism în haos? Umanism sub domnia întîmplării şi hazardului? În întuneric şi inconştienţă?

Şi totuşi Tzara aici vede idealul existenţei umane.

★

S-a spus că formulările dadaiste nu trebuie luate mot-à-mot. Ele exprimă o atitudine de conjunctură, negatoare a unor structuri artistice învechite. Sensul lor ar fi acesta, şi în epocă anarhismul avangardist a avut un rol pozitiv, chiar politic. A zdruncinat temeliile anchilozate ale unei societăţi îmbătrînite în rele.

Dar teoreticienii avangardei, am văzut, se propun ei înşişi ca inovatori, nu doar în artă, ci chiar în viaţa socială: „Dada lucrează cu toate forţele la instaurarea idiotului pretutindeni".

Or, important şi mai greu, în existenţa socială, este nu instaurarea idioţeniei, ci transcenderea ei; instaurarea unei lumi ordonate şi raţionale, în care manifestarea idioţiei să fie în proporţie inversă, redusă. Căci idioţenia, greşesc avangardiştii, există deja pretutindeni, în schimb rigoa-

---

[8] *Antologia literaturii române de avangardă*, E.L., 1969, Bucureşti, p. 8.

[9] T. Tzara, *Suprarealismul şi epoca de după război*, „Orizont", 1947, p. 7.

rea şi legea se realizează prin încordarea „tuturor forţelor". Idealul e celălalt, unul raţional şi moral, şi nu de-acum, dar de cînd există lumea, şi e aprioric în omenire.

Avangarda şi morala

Într-o idee antică la origini şi nepărăsită încă pînă azi, noţiunea de morală se defineşte în corelaţie cu noţiunea libertăţii. În această viziune, lumea cosmică şi biologică e concepută ca ordonată de legile stricte ale naturii, iar libertatea omului constă tocmai în desprinderea sa din lucruri şi din legitatea biologică. Libertatea ar fi, atunci, în raţiune, în gîndire, şi tot aci ar fi izvorul moralei : căci gîndindu-ne condiţia biologică, o cunoaştem, şi cunoscînd-o, vom şti să ne ridicăm deasupra ei. (Spinoza).

Conştienţi şi liberi de originea răului, intrăm implicit în condiţia morală.

Avangarda concepe lumea ca haos — un univers de fenomene individuale, întîmplătoare, monadice, în afara oricărei organizări şi legităţi ; în consecinţă, priveşte şi omul ca pe o ireductibilă individualitate. Atunci raţiunea, gîndirea, devine o facultate inumană, şi sensul libertăţii vine în contradicţie cu ea. Căci raţiunea e facultatea ce-l defineşte pe om ca speţă, iar într-o concepţie haotică şi egocentristă, conceptul speţei nu poate fi considerat real. Dacă omul e vietate monadică, trăind în sine şi pentru sine, conştiinţa altui om, comunicarea şi relaţia cu el nu este posibilă. Iar dacă apare această conştiinţă a existenţei altor oameni, ea trebuie considerată falsă şi inumană. Şi-atunci libertatea înseamnă ieşirea din raţiune, din gîndire, din relaţia cu alt om (căci omul e purtătorul raţiunii). Tot ce e raţional devine inuman şi deci imoral. Pentru cine acceptă sensul dintotdeauna, expus mai sus, al libertăţii, libertatea avangardistă echivalează cu fuga de libertate în robia necesităţii şi instinctualităţii. Iar morala avangardistă, cu fuga de morală, în imoralitate.

Şi, într-adevăr, avangarda literară, cînd se ia în serios pe plan filozofic, duce la asemenea concluzii nejustificabile : „Revoltă totală, pînă la anarhie, fără degetul pe buze al moralei. Dada ştie tot, Dada scuipă tot" [10].

Într-o viziune a „ego"-ului absolut, morala de pînă acum a umanităţii şi deci umanitatea însăşi sînt privite ca obiect pentru exercitarea cinismului avangardist. — „ ... nécessité sévère sans discipline ni morale et crachons sur l'humanité" (Manifestes de monseur Antipyrine) [11].

Dar uităm poate metoda istorică, judecînd pur logic semnificaţia noţiunilor avangardiste. Tristan Tzara, după război, explică altfel acţiunea avangardistă :

„Oroarea noastră de burghez şi de formele în care acesta îşi îmbracă siguranţa sa ideologică, într-o lume pe care o voia sleită, nemişcată, nu era propriu-zis o invenţie a lui Dada" [12]. Ei reiau un spirit de frondă mai vechi, atunci cînd se ridică împotriva literaturii de pînă la ei, împotriva societăţii nedrepte, a ideilor, care frumoase pe dinafară serveau unor scopuri josnice.

---

[10] *Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, „Copyright by Editura Unu", p. 45.
[11] T. Tzara, *Sept Manifèstes Dada*, „Jean-Jaque Pauvert, 1963, p. 15.
[12] T. Tzara, *Suprarealismul şi epoca de după război*, „Orizont", 1947, p. 3.

Faptul e de crezut şi se pare că atitudinea avangardei a contribuit suficient la marile mişcări anticapitaliste din secolul nostru.

Dar, paradoxul paradoxurilor, Tzara uită sau nu ştie că în principiul fundamental egocentrist, pe care se însăilează pînza de raţionamente a avangardei, acest curent se întruneşte într-un consens cu mişcarea burgheză originară. Într-adevăr, în Renaştere burghezia lansa ideea eliberării individualităţii de sub dominaţia autocrată a universalului din Evul mediu.

Dar eliberînd energia individuală, tot burghezia edifica ideea unei morale şi a unui drept raţionale şi la Kant şi apriorice (... „toate conceptele morale îşi au sediul şi organizarea apriori în raţiune şi anume, tot atît de bine în cea comună ca şi în cea mai speculativă de cel mai înalt grad ..."). Iar cu aceasta instaura un sever instrument de cenzură asupra manifestării neînfrînate a individualităţii.

Emancipînd fără limită principiul burghez al individualităţii ireductibile, avangarda desfiinţează şi „scuipă" pe morala aceleiaşi burghezii. Cum? Poate în numele altei morale? Dar Tzara e împotriva oricăror principii (nu numai în artă, ci şi în viaţă).

— „J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes comme je suis aussi contre les principes (décilitres pour valeur morale de tout phrase)... [13].

Aşadar avangarda refuză să accepte nu morala burgheză, dar orice morală, altfel zis, refuză morala în sine. E atitudinea inevitabilă a oricărei teorii egocentriste.

Aşa se face că noţiunea de „morală" are în textele avangardiste un regim special. Celelalte (libertate, individualitate, poezie) erau torturate de logica încîlcită a avangardei, pînă se dizolvau singure şi renunţau la orice pretenţie de semnificaţie. Ideea moralei e masacrată fără scrupule şi fără înconjur, fără argumente şi fără, măcar, un dram de sofistică. Printr-o reacţie, cea mai păgînă, a instinctului, printr-o explozie a subliminalului, crepusculară şi înfricoşătoare.

Aşa cum există binele şi răul în viaţa umanităţii, există un bine şi un rău în existenţa sa spirituală. Dar e, desigur, nepotrivit să condamnăm o filozofie, o teorie. Ar însemna că nu credem în ordinea şi necesitatea naturii şi istoriei, şi-am cădea atunci în chiar eroarea avangardistă. Dar se poate crede într-un destin care mînă gîndirea europeană către cele mai degradate forme posibile, căci mai rău decît aşa nu se poate gîndi şi orice ar urma va fi o plăsmuire mai umană a spiritului. Şi e poate sensul avangardei acela că ştiind acum perigeul său, spiritualitatea europeană se poate deschide către spaţii mai înalte şi mai însorite.

[13] T. Tzara, *Manifeste Dada*, în „*Sept. manifèstes Dada*, J. Jaque Pauvert", 1963, p. 20.

PROBLEME ALE AVANGARDEI DIN PERSPECTIVĂ SOCIOLOGICĂ

FRANCESCO GIOTTA

O distanţă tot mai ireductibilă, riguros imprimată de cercetarea lor teoretic-comparativă sau de antinomia caracterelor lor simptomatice separă avangarda literară de la începutul secolului de frontul experimental în care se întreţine astăzi inovaţia şi imprevizibilul tentativei artistice.

În avangardele „clasice" valorile reflexive cu aspect de doctrină, avansarea de premise teoretice jalonează proiectele şi unifică poziţiile subiecţilor creatori înainte de elaborarea operei finite. Preexistînd produselor definitive, radicalismul mai mult sau mai puţin oficial şi deliberat substituit unui grup comun, care tipăreşte manifeste şi programe, scheme de poetici şi tehnici fundamentale de angajare, adecvări definitorii la experienţă, conduce explicit la aserţiuni privind comportamentul creator şi alienamentele ce prezidează munca literară. Partizane sau subversive, curentele avangardiste clasice produc totalităţi descriptive neechivoce. În rezolvarea premiselor lor ele contează întotdeauna pe o valoare istorică calculabilă, ferită de arbitrar prin tactica conceptelor generale cu care se operează şi pe care se constituie.

Mai eficientă, dar cu sistem postulativ greu conturabil, avangarda actuală trăieşte sub unghiul mai larg al unei experienţe specifice şi nelichidate, indeterminabile prin raportare la orice tip de succesiune, o realitate incoativă şi emergentă, accident revelator şi promisiune de destin a fiecărei clipe din istoria literaturii. Iniţial mitizat prin reacţia la ansamblul culturii, un clasicism al secesiunii, şi, mai larg, al revoluţiei artistice moderne, devine o comunicantă spre orizontul demersurilor literare actuale în virtutea unor legi interne. De la explicit la implicit, de la conceptual la operaţional, amenajarea cadrelor între care este posibilă invenţia expresivă evită confortul epuizării acţiunii în premisele concordante, problematizează cursul valorilor în orice fază a lor şi susţine un anume caracter endemic, productiv şi neapologetic.

În ce constă această imanenţă sub care se înscriu forţele experimentale din literatura actuală? Avangarda e o situaţie culturală definită ca

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 463–470, BUCUREŞTI 1972

o relaţie specială de a fi cu lumea. Ca dat situat între obiectiv şi subiectiv, situaţia este subiectul luminînd lucrurile prin depăşirea lui însuşi sau lucrurile întorcînd subiectului imaginea sa. Ceea ce unifică prezenţa şi proiectul unei întreprinderi în artă formulează o situaţie de cunoaştere şi o situaţie istorică la care aceasta se referă sensibil, depăşind şi implicînd în acelaşi timp limbajul comun. Dacă se limitează limbajul la misiunea lui de mesaj, ajungînd să concepem angajarea ca folosire deplină a lui, nu se poate evita postularea unui singur gen literar, al prozei, ca artă naturală de comunicare. Restul artei, pictura, poezia, muzica, urmează a converge la un sincretism pe care-l conferă poziţia negativă faţă de această exigenţă. Acest neajuns îl conţin teoriile sartriene privind mesajul aferent proceselor de comunicare şi eugenia angajării.

Devine aşadar mai convenabil să înţelegem limbajul nu numai ca mesaj, ci avînd întreaga ambiguitate de care se face răspunzător gestul lingvistic. Emblematizînd iniţial un spectacol privat, retorica oricărui univers livresc scoate fenomenul din schema inerenţei individuale, făcută din tăcere. Destinată unui comerţ difuz cu lumea, opera literară orientează evidenţa prezentului în direcţia unei valori genuine, la scara unui viitor infinit care o va confirma sau infirma. Ea începe prin a fi act de instaurare a unui sens activ agil şi vehiculant, a cărei actualitate e locuită de mobilitate şi mişcare. Exigenţă izvorîtă din percepţia lumii, expresia ei artistică reordonează haosul într-o logică aluzivă şi sublimată. O anumită deformare coerentă a modelelor expresive şi care aminteşte de contactul cel mai intim cu fiinţa este implicată de unicitatea faptului estetic. Numai că sensul distribuit în experienţă se induce unui orizont de căutări şi unui orizont generic de înţelegere. Conştiinţa radicală a subiectivităţii presupunînd adevărul altor subiectivităţi, realizarea limbajului se înfăptuieşte sub specia prospectivului, nu prin sensul lui integral de mesaj ci prin gest, prin elementele enunţiative şi aluzive, prin strategia lingvistică orientată ansamblului cultural.

Înţelegerea creaţiei în dimensiunea ei de existenţă pune deci în lumină un exerciţiu al limbajului în afară de prezumţia exhaustivităţii. „Situaţia" artistului, transparentă la istorie este dată de congeneritatea lingvistică, logos al lumii estetice specificînd o anume epocă. După Merleau-Ponty, limbajul îşi disimulează propria operaţie (aceea de a notifica convenţii care îl desemnează prin recurenţă) prin intermediul unui sens mobil care îl conţine, lăsînd, în cele din urmă, impresia unei întreţineri expresive de la spirit la spirit, „ca şi cînd n-ar exista limbaj". Stilul unui autor, înţeles fie ca fiinţă empirică, fie ca eu imaginar, crează un termen de disponibilitate în lector, pentru ca să altereze acestuia, dincolo de aparenţa de complicitate, libertatea oricărei interpretări paralele, în virtutea unei interpelări specifice şi modificatoare finale, care e unica amintire şi evidenţă a cărţii. Rezultatul rezolvă disonanţa într-o armonie a personalităţii noi, tributară acelui individ unic şi irecuzabil care e opera de artă.

Eul în situaţie lingvistică nu mai rămîne corp absolut şi glorios, ci un sistem de relaţii care-l presupun, îl deschid şi îl fac vulnerabil : vorbitorul. Însuşi actul comunicării, stadiu născînd şi viu, rezumă o acomodare cu altul, transportînd subiectivitatea în perspectiva simultană a celuilalt. Această coexistenţă presupune un germen de depersonalizare făcînd, în procesul înţelegerii, posibilă intervenţia altui actual, astfel încît sensul

implantat operei degajă convenţii şi sensuri ce nu-i sînt prealabile. În acelaşi timp, promisiune de evenimente prin inaugurarea corpului imaginar al stilului şi chemare prin gest la afinităţi de principiu bazate pe consumul presupus etern al experienţelor anterioare, creaţia artistică nu este nici violenţă, nici absolut metafizic. Greu adjudecabilă din perspectiva unui timp ulterior, depozitar al întregei ei definiţii sau semnificaţii, dialectica ei internă nu autorizează sensurile oferite de un istorism îngust, unde istoria apare idol exterior evidenţei artistice.

Produs istoric, opera de artă susţine şi conţine un viitor al conştiinţei, o structură în expansiune, neavînd alt corolar decît propria-i iniţiativă. Figură momentană a sensurilor care o preced, fraternizînd pînă la un punct cu anterioritatea, situaţia expresivă se dirijează şi orientează către o prezenţă de alt ordin decît al vieţii, un scop nou infuzat existenţei, care într-un sens anticipa şi chema această indefinită folosire a limbajului. Reflectînd situaţia de comunitate lingvistică, cartea nu are alt peisaj interior decît realitatea ei dinamică, momentul activistic şi gestual fiind mai important decît actul, şi reformînd într-o situaţie culturală în care valorile în devenire au preponderenţă asupra valorilor în existenţă.

Nesuprapusă conceptului de „modern", care aminteşte oarecum de o realitate postumă, reflectată, o categorie istorică transcendentă, imanenţa avangardei afirmă cu pregnanţă faustismul epocii contemporane în însăşi operaţia ei de a numi realităţi echivalabile celei evidente. Ca partidă de agitaţie şi acţiune, avangarda are ca adversar atît conformismul burghez, cît şi o concepţie dogmatică despre marxism, care instituie un monolitism în expresii şi viziuni. Regimul intern al avangardei scoate cultura tacită din cercul mort al autorităţii indiscutabile, pentru a o reîncepe într-un peisaj istoric îndreptat spre cucerirea de tărîmuri necunoscute. Ea contribuie la realizarea coeficientului de istorie interioară, analog conştiinţei istorice, cunoaşterii teoretice şi practicii social-istorice, dar în relativă independenţă şi delimitare. Istoricitatea avangardei nu este cu nimic inferioară istoricităţii altor compartimente ale culturii şi conştiinţei sociale. Greu traductibile în termeni ai conştiinţei istorice, istoricitatea ei este aşadar, şi numai în acest sens, absolută.

Faptul că avangarda a fost adesea legată de experimentalismul artistic pare să se explice printr-o tendinţă secundară de a răspunde, în opoziţie faţă de magismul ştiinţific, prin indici formali de praxis şi prin funcţia totală a limbajului sau cel puţin prin exagerarea în importanţă a acestei funcţii. Între experiment şi experienţă, între noutate şi originalitate, artistul eponim alege prea ades ultima cale. Creaţia autentică respinge deopotrivă formalismul pur, pentru că în încercarea de a activa un anume limbaj triumfător intră şi factori epici, de perspectivă istorică, matrici de idei şi nuclee de rezistenţă în acel mediu difuz, concomitent proiecţie şi introjecţie, subiect şi ecou în general uman, care e rezultanta internă a literaturii, metensomatoza ei, după Merleau-Ponty.

În folosirea resurselor tehnice ale limbajului apare în filigran o vocaţie de ordin superior, care le conţine fără să fie determinată de acestea. Capodopera creează o situaţie antinomică a acelei mitologii veleitare a „modernismului", care construieşte artificii din circumstanţe nespirituale, tehnici manufacturiere sau simple combinatorici.

Tensiune depășind circumstanța, afirmativă și nu arbitrară, bazîndu-se pe succesiunea momentelor expresive și pe construcții mentale în curs de desfășurare, în expansiunea spre acel quid care, după expresia lui Ortega y Gasset, constituie imperativul de lucru al unei epoci, avangarda activează cu virtutea unui principiu organizator în aventura artei moderne, în afară de fortuit. Acest principiu întreține un climat de primordialitate, în care fiecare termen activează conform noii serii, mai exact, în acea eternitate existențială în care fiecare trecut e un prezent spre viitor, o sumă de momente vii și genuine. Avangarda asigură deci un sistem de expresie accesibil din interior, nemaitrăind iluzia unui fenomen pur exterior, ci mai curînd aceea a unei fatalități, pe care o trăiește și la care participă în elaborarea umană a civilizației.

Deși analiza fenomenologică rămîne hotărîtoare în înțelegerea adecvată a avangardei actuale, pînă la a deveni indispensabilă de raporturile pe care le contractează cu forțe și tendințe exterioare ei și de care depinde în mod contingent legitimarea avangardei într-un nucleu de cultură necesită, în paralel, o studiere ori definire sociologică. Veriga intermediară între mișcarea de avangardă și problema popularității, a validării prin înțelegere și a acceptării ei ideologice, o constituie raportul cu tradiția, în același timp categorie individuală și socială.

Urmînd exigenței actuale, izvorîte din percepția modernă a obiectului, opera de artă susține adeseori un adevăr fără model exterior, o coerență și modulație a imaginarului. Singularitatea ei este însă universală, emblematică și neechivocă. De evidență unică, creația recuperează viața gîndului nostru în numele unei instanțe și autorități ce o proiectează în algoritmul unui „univers comun", care altfel nu ar face lizibilă propria-i prezență. Acest univers nu este vorbit prin mesaje ci prin gesturi care nu exclud o anume vehemență proprie instaurării unei noi ordini estetice.

În timp ce muzeul, ca depozitar de sensuri caduce, este resimțit ca suma unor coduri culturale, tradiția, considerată ca întreprindere expresivă remanentă, ca sumă de precursori inconfundabili și ireductibili, recuperînd adevărul estetic al epocii lor alimentează însăși tensiunile novatoare.

Pentru acestea, tradiția devine un corpus de matrici cu anumită virtualitate prospectivă adresată viitorului ei imediat în fiecare moment al său. În relația antinomică, mergînd pînă la intransigență, cu ereditatea culturală, cu „supraviețuirea" trecutului, formă ipocrită a uitării, avangarda se arată preocupată de o ereditate a demersurilor epocale, a stadiilor de primordialitate capabile să configureze generalitatea de „viitor retrospectiv". Prezentul nu poate conține trecutul în înțelesul lui deplin de trecut, trebuie modificat, în accepția pe care o consemnează celebrul studiu al lui T. S. Eliot, spre a deveni cucerire istorică a unui relief prezent și cucerire intimă a unui mediu imprevizibil, depășind frontierele personalității. Raportul între ontogenie și filogenie e contradictoriu și în sensul în care, dovedind pentru epoci revolute afinitatea gestuală de deschidere asupra vieții și sensurilor, asupra universalului și singularului, într-un cuvînt „înțelegînd" mai bine trecutul și cultura în tot ce are mai dialectic în dialogul cu experiența, ordinea și hazardul, prezentul își găsește un

acces mai legitim la viitor. Remarca lui Ortega y Gasset că avangarda e mai intransigentă cu preteritatea, cu trecutul imediat anterior, demonstrează că aceasta e decisă de violență și nu decide violența. Procesul foarte acut de consolidare într-un sistem normativ, instituționalizarea cu stringențe birocratice a unei situații culturale, obliterarea premizelor fecunde în favoarea convențiilor stabile, standardizarea reclamată mai mult sau mai puțin conștient de preteritate este incompatibilă cu principiul în sine dialectic al artei.

Acest comportament sub tensiune nu față de tradiție, ci față de convenție se manifestă și în zona de contact cu ambientul cultural și cu publicul. Între artistul de avangardă și public este posibil contactul, comunitatea. Deși unele tendințe anarcoide manifestate în avangardele „clasice" se îndreptau împotriva celor care au pretenția de a reprezenta cel mai bine civilizația epocii, cum notează Renato Poggioli, ideea unei avangarde în care ligamentul să fie tocmai un „humus semnificativ" (cum spune Sartre) adică „viața pe care au dus-o împreună cu mine", degajarea unei semnificații noi pe terenul comun al unui univers imaginar nu este absurdă.

În condițiile democrației burgheze, artistul demonstrează o violență absolută și nediferențiată față de aparența de public unificat, standardizat, integrat fenomenului de uniformizare a gustului în perimetrul vieții burgheze și a statului burghez industrial. În eroare de contestare și contrast total cu cultura de masă, avangardele burgheze sînt nevoite prin urmare să accepte falimentul, uneori chiar în planul conștiinței de sine, ca legat de un rezultat care le justifică și transcende, un fel de sacrificii anonime și colective, de unde aspectul lor agonic, în ultimă consecință reacționar, cum consideră Sartre.

În condițiile unui stat cu adevărat democratic, unde individualitatea umană nu e concepută ca regim de excepție, ci ca celulă inerentă existenței în societate, avangarda cîștigă o nouă justificare.

Situația limbajului este eminamente paradoxală, o unitate între expresivitate și contrarul de folosire uzuală. Corupției lingvistice i se datorează iluzia de imanență a expresiei perfect transparente. Departe de a stînjeni inovația, această situație o condiționează. Întrucît nonsensul nu este niciodată problematic, neputînd transa în nici un fel vreun enunț, n-ar putea deveni niciodată un fapt artistic. Inovația, presupunînd un sens nou infuzat celuilalt, necesită și face posibilă colaborarea, convocarea unei comunități paralele cu viziunea inedită. Creatorul în însăși actul de expresie nu mai este inocent, afirmă adevărul pentru sine că și alte situații decît cele ale lui se pot înțelege și operează la un nivel superior, sublimînd experiența privată într-o prezență mai largă, de ordinul imaginarului, o existență „deschisă". Personalitatea fiecărui artist se modifică prin inițiativă și în acest sens el rămîne răspunzător, cu adăugarea faptului concomitent că sensul nou implantat cititorului operează asupra acestuia modificîndu-l — lucru de care devine, la rîndul lui, răspunzător. Rezultă cel puțin o dată în cursul logosului estetic, un idiom sensibil diferit de cel comun, o disponibilitate nelimitată în jurul acelui aparat fabulos care e conturul cărții. Ajungem la concluzia unei contradicții relative și tensiuni empirice, făcute din compromisuri și acomodări, dar care rămîne de ordin secundar și mediator. Finalitatea sensului novator are prerogativele unei

instanţe absolute, o realitate excepţională imposibil de găsit altundeva în afara operei. Pe acest plan primordial, imediat în economia artei, nu poate exista concesie între autor şi cititor. Consecinţă a extremei intensităţi şi libertăţi astfel reperate, depăşind distincţia clasică între activ şi pasiv, actor şi pacient, consumatorul de artă se suscită deopotrivă spre o nouă dimensiune de existenţă specifică şi de experienţă intranzitivă şi impalpabilă.

Cum rezultă din abordarea sociologică, categoria de public nu se poate confunda cu clasa socială, cu elita sau grupul intelectual, cu poporul, categorii determinate de factori obiectivi social-istorici, de pregătire intelectuală sau de psihologie socială. Definit printr-o situaţie specifică de consum artistic, publicul suscitat şi ales de avangardă indică exacta măsură a factorului de disponibilitate psihosocială la un regim artistic care se opune standardului şi el este acela care în ultima analiză îi validează, justifică şi acceptă provizoriu existenţa.

Bazat pe o iniţiere de principiu, publicul avangardei îi admite acel „imperativ de lucru" al unei epoci intenţionaliste şi cu un anume aspect disident faţă de curentele conţinutistice în artă. Trebuie arătat că obscuritatea convenţională şi deliberată proprie manierismului are, în cazul avangardei, o derivaţie spontană şi autentică. Ca atare, în locul idealului iluminist de propagandă, instrucţie şi edificare îşi face loc o nouă critică, al cărui rol este democratic şi clarificator în sens mai înalt. Pe lîngă sarcina de a releva asperitatea exegetică a multor momente tradiţionale şi clasice, noua critică evidenţiază caracterul relativ şi chiar empiric al popularităţii mediate a clasicilor, analizaţi fragmentar din necesităţile spiritului didactic. Depăşind critica intelectualistă care adjudecă realitatea progresivă a artei în termenii unor poetici prestabilite ca autoritare cît şi deficienţa istoristă care reduce contingentul la necesar, sublimînd efemerul în sistemul modei (în realitate contradictoriu faţă de principiul avangardist), critica avangardei promovează congenialitatea idealului revoluţionar pentru domeniul expresivităţii operei de artă.

Publicul creşte ca o generaţie spontanee, o diasporă la fel de imprevizibilă precum este cartea. Faptul de cultură individual îmbracă formele culturii de grup, bazîndu-se pe simpatie şi adeziune. Ortega y Gasset constata împărţirea publicului generic în „oameni care înţeleg şi oameni care nu înţeleg" avangarda, fără să adauge dacă prin înţelegere se presupune o circumstanţă intelectuală, stare afectivă sau disponibilitate psihologică specifică. Renato Poggioli arăta că publicul artei moderne nu intră prin aceasta într-o clasă socială nouă, ci mai curînd iese dintr-una veche. Există în această aserţiune un adevăr minim, specificul categoriei de indivizi pe care-i defineşte numai regimul lăuntric artei, ca o diversiune specifică de existenţă socială. Conştiinţa subiectivităţii, orizontul intern de înţelegere artistică cîştigă prin fenomenul ei propriu adevărul altor subiectivităţi, alimentînd dinamismul factorilor subiectivi şi recuperînd adevărul vieţii noastre spirituale, inclusiv admiterea perspectivei personale şi creatoare ce constituie o componentă a realităţii conştiinţei. Publicul reprezintă deci o categorie aparte de indivizi, pe care-i desemnează consumul artistic, obiectiv şi el în planul suprastructurii, depăşind simultan definiţia sau semnificaţia depozitată în ei de factorii social-istorici, categorii socialmente, intelectual sau psihologic,

determinate, desemnare întotdeauna legată de situaţia specifică a acestui limbaj la puterea a doua, număr indefinit de gînduri şi obiecte şi număr finit de semne, ce constituie aparatul miraculos al literaturii. Fenomenul literar cristalizează clasele sau păturile sociale într-o configurare de alt ordin, caracterizată prin relativa deschidere asupra existentului într-o perspectivă sublimată ultravitală, perspectivă a unui organon imaginar cu convenienţe şi convergenţe spre sistem a unor irealităţi.

Schimbarea radicală de atitudine în legătură cu arta în cultura modernă, precum şi aspectul de coerenţă şi raţionalitate intrinsecă şi în afara arbitrarului substituie lumii reale un cosmoid de figuri inedite, insolite de obiectivare. O anume aversiune faţă de regula însăşi care a informat arta asupra existenţei apare pînă la un punct analogă unei senzaţii de urgenţă şi dinamism în împărţirea existentului. Pornind de la constatarea că „fiecare generaţie reprezintă o anumită altitudine vitală, că spontaneitatea şi compromisul dinamic în cuprinsul trăirii existenţiale configurează o traiectorie vitală determinată precum şi un anume nivel al repertoriului organic de propensiuni intime", Ortega y Gasset tindea să confunde publicul avangardei cu noua generaţie, caracterizată printr-un anumit nivel al „proiectului biologic". În realitate, nimic nu diferenţiază mai mult întreprinderile diferite decît proiectele, numai că în timp ce proiectul întreprinderii artistice rămîne de ordinul semnificării, proiectul generaţiei, chiar dacă acceptăm că „biologic" nu e un termen fericit ales, presupunînd un spontan în afara conştiinţei spontanului, instinctual, rămîne de natura unui semnificat derivat din preexistenţa unei situaţii în perimetrul vieţii reale şi presupunînd afirmare pe acelaşi plan.

Fără să poată fi substituit vreunei clase sociale, generaţii sau intelectualităţii, publicul rămîne aşadar o categorie socială desemnată prin vocaţia ei specială de consum de obiecte imaginare.

BIBLIOGRAFIE

Bontempelli, Massimo, *L'Avventura novecentesca i selva polemica* (1926—1938), Firenze, 1938.

Eliot, T. S., *Tradiţie şi talent personal în „Pater, Chesterton, Eliot, Eseuri literare*, Bucureşti, 1966.

Lucàcz, Gyorgy, *Specificul literaturii şi al esteticului*, Bucureşti, 1969.

Lucàcz, Gyorgy, *Il significato attuale del realismo critico*, Torino, 1957.

Ortega y Gasset, *La deshumanisaciòn del arte o idea sobra la novela, La idea de las generationes*, Obras completas, quinta edición, vol. III, „Rev. de Occidente", Madrid, 1962.

Pareyson, Luigi, *Conversazioni di estetica*, Milano, Mursia, 1966.

Poggioli, Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, 1962.

Merleau-Ponty, Maurice, *La prose du monde*, Gallimard, 1969.

Sartre, Jean Paul, *Qûest-ce que la littérature?* în „Situations" II, Gallimard, Paris, 1948.

Sartre, Jean Paul, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943.

ÎNCHINĂTORII MNEMOSYNEI

MIHAI VORNICU

I. NEMAIȘTIUTUL RADU ROSETTI

„Nu cred să fie altă țară în care toată viața publică și privată să se fi schimbat mai repede și mai desăvîrșit decît la noi și mai ales în care orice urmă a unui trecut, relativ foarte apropiat, să se fi stins atît de complet și de răpede ca la noi'.

(RADU ROSETTI, *Amintiri*),

Radu Rosetti era cel sfințit prin suirea în scaunul domnesc a străbunului, Antonie-vodă; dinspre mamă, are bunic pe Grigore-vodă Ghyka. Urmînd tradiției familiale [1], Ruseteștii ar fi fost neam genovez, de unde un Ion Rossetti s-a strămutat la Țarigrad prin veacul al XIII-lea; însă întîiul atestat cert s-a numit Lascaris Rosseto, mare logofăt al Patriarhiei către 1630. Fiii acestuia, moldovenindu-se ca și nepoții Șaitanoglului, verii lor materni, stătură la cinuri înalte: Constantin — păharnic sub Vasile Lupu (de aici porecla de Cupărești dată alor săi), Antonie, numit înainte Chiriță și Dracu — hospodar a toată Moldova. Acel Antonie-vodă, „măcar că era grec și țarigrădean, dar era mai bun domnŭ decît un pementean" (Ion Neculce). Mazilit la pîra Buhușeștilor și a Costineștilor, fu muncit grozav de turci, să spuie unde și-a dosit aurul și nestematele. Feciorii ex-măriei sale bîntuiau țara, practicînd galanteria, fie și mai cu sila; pe Alecu-Alixăndrel, zis Beizade Sărăcilă, harmasaraș buiac dar benign („însă nu pîra pe nimeni la tată-său; de nu grăia de bine pe om, de rău nu-l grăia" — Nicolae Costin), Sadoveanu l-a consacrat erou romantic

[1] Consemnată și de paharnicul Costache Sion, în *Arhondologia Moldovei* (Iași, 1892), care însă o întărește prin cronicile dovedit false ale lui Clănău (plastografia fraților săi ! !) și Huru; în varianta sa, Ruseteștii l-ar fi însoțit pe Dragoș la Descălicare, trăgîndu-se apoi la Țarigrad, de unde au revenit în sec. XVII.

de ev feudal moldav, pierindu-l de buzduganul Ducăi-vodă celui Bătrîn, după o sumă de prea minunate întîmplări epice şi etnografice. Blazonul familiei cuprinde, pe un scut tăiat de argint şi azur, o cupă cu trei roze, avînd deviza *Sereno aut nubilo sospes*. Curgînd spre boier Radu, neamul Rusetesc îşi rămuri solid genealogia, de tot împămîntenindu-se şi nu fără gînduri de domnie, la care însă nu mai ajunse. Dar ţinură mari slujbe şi mulţime de pămînturi [2], sprijinind ei letopiseţul prin isprăvi săvîrşite cu neastîmpărul armei ori, mai degrabă, viclenia limbii, după aleasa ştiinţă a Fanarului.

Radu Rosetti (1853—1926), om drept şi istoric audodidact, dar de bun simţ, se făcu genealogul familiei şi cronicarul unei epoci. Finețea scriitorului şi rigurozitatea principiilor interferează fericit superbia ascendenţei ultranobilare cu vocaţia trecutului; atunci evghenia-sa Radu scrie pitoresc istoria interioară a vremii uitate cînd veliţii se cheamă *protipendà*. Izvoarele sale sînt preponderent orale, chiar dacă coroborate cu însemnări documentare: „Această întîmplare este menţionată de Neculai Costin în letopiseţul său [...] Faptul, aşa cum îl relatez eu, mi-a fost povestit de tata, care îl auzise de la tată-său, şi de un ţăran din satul Popeni, numit Ştefan Făcăoariu, care, în anul 1866, pretindea că este de 116 ani. Povestirea [...] zicea că o ţine de la bunul său, care-i povestise de nenumărate ori cum, fiind pe acea vreme flăcăuaş de vreo cinsprezece ani şi păzind în ziua întîmplării caprele tatîne-său în luncă, privise harţa întreagă cu ochii lui" (*Amintiri*, I). În altă parte: „Această întîmplare mi-a fost povestită de bătrînul ienicer otusbir, Hagi Mehmet Baitactar [...], care fusese zăloagă la Bohotin". Ruseteştii, stîlpi ai Divanului, se află cînd *în guvern*, cînd *în opoziţie*; atunci acţionează cu virilitate, ridicîndu-şi satele contra seimenilor trimişi să-i aducă. Un medelnicer Iordache Ruset ţinea pe nepoata de soră a lui Mihai Racoviţă; mama acesteia fusese peţită şi de Vasile Ceaurul, care, spre răzbunare romantică, pustieşte către Iaşi cu catanele lui Franţ. Vodă şi cumnatul său scapă, dar Ceaurul se revanşează pentru iubirea dispreţuită: „Stolnicul era cu domnul, dar Maria se găsea acasă. A fost ridicată în cămaşă şi desculţă şi aruncată într-o căruţă (era vreme de iarnă). Fără credinţa unei roabe ţigance, aruncată şi ea în aceeaşi căruţă, care i-a dat cojocul, ar fi murit de frig". Marele logofăt Răducanu, născut pe la 1762, a fost răpit în copilărie de ţigani nomazi şi răscumpărat. Era sărac: „norocul i-a venit prin ajutorul surorii sale, Zoiţa", căsătorită cu beizade Alexandru Moruz. „Barbat îndrăzneţ", împuşca fără greş şi călărea aprig, ilustrîndu-se şi prin vitejii amoroase. Iscălea „hatman i pîrcălab Sucevskii"; pentru 147.000 lei cumpărase toată averea lui Manolache Balş, strămutat în Rusia. Nevastă-sa, Efrosina Manu, munteancă, „era de o frumuseţe absolut clasică. Mai era şi plină de duh, dar cu desăvîrşire lipsită de avere". Ţineau casă mare în Iaşi, vara şi toamna stînd la conacul Bohotin[3], unde se petrecea bine, după tipic oriental altoit cu noutăţi evropineşti. Boierul şi doamna lui împărăţeau cu dignitate şi bunăvoinţă pe supuşi, năşindu-i. Aceştia sînt bunicii memorialistului.

---

[2] Într-o statistică a lui Radu Rosetti (în *Despre originile clasei stăpînitoare din Moldova*), sînt trecuţi cu 57 de sate, pe la 1800.

[3] R.R. a scris şi o *Cronică a Bohotinului*, moşie deţinută întîi de Buhuşeşti, apoi de Ruseteşti.

Evgheniții poartă procese interminabile, fac politică și intrigarisesc, se bejenesc speriați de Eterie, cărîndu-și avutul în „carete, caleșe, trăsuri cu tot felul de arcuri, brașovence, căruțe, harabale și care". Totodată, alcătuiesc *arzuri* către padișah, cerînd domnie pămînteană, voind de fapt „un feliu de republică aristocratică"; cei bejeniți la Cernăuți „erau mai ales partizani personali ai lui Roznovanu, care umbla după domnie, sprijinit fiind de ruși, și nu ieșea din cuvîntul lui Pini"; a treia partidă, ivită la Iași, e antifanariotă, păzind însă cu sfințenie suzeranitatea Înaltei Porți. Iordache Catargiu, pîrît lui Scarlat Calimah pentru necinste, scapă conjugînd în grecește: „Măria Ta! Fur, furi, fură, furăm, furați, fură". Teodor Balș de la Flămînzi avea „gărgăuni de domnie", dar s-ar fi mulțumit și cu titula de „baș-boier", pe care încearcă a o cumpăra de la Mihai Sturza. În Obștească Adunare trecea drept cel mai de vază boier, însă garda avînd consemn să cerceteze actele, un ofițer zelos îl oprește cu șpanga, făcîndu-se a nu-l cunoaște. Costache Conachi, poetul, era om cult și lăudat, însă lacom de pămînturi, stingînd el cu strîmbătate „cincizeci și trei de obștii de răzeși, toate într-un hotar". Era și Harpagon: se lipsea de confort și chiar de curățenie. Ioniță Sturza a fost un „adevărat boier moldovan de țară", drept și cinstit; fiii, și ei, „au rămas cu mînile curate". La vremea Eteriei, pe un moș Costache Neculau ienicerii „l-au dezbrăcat în cămașă și în izmene și de trei ori l-au scos la fîntînă ca să-i taie capul". Tot ei „rîpeau" femei, fete, băeți, ridicîndu-i de prin case „ziua, în amiaza mare"; despre unii săteni se spunea mai apoi „amăruntul că o fost făcut cu turcii". Focul cel mare de la 19 august 1822 a mistuit, în nouă ceasuri, „peste 4 000 de case, 12 biserici ortodoxe, biserica armenească, sinagoga cea mare și cinci sinagoge mici"; fusese pus de turci. Cel din 1827 a ars arhiva țării, iar din casa hatmanului Paladi „s-a putut scăpa numai un scăuieș". Domnul juca *préférence*, zicînd că incendiul e treaba agăi, dar a fost silit să fugă, palatul luînd foc. La 1830 a fost holeră, cioclii nu ajung, Iașul se pustiește iarăși, rămînînd doar sărăcimea.

Studiind la München, junii boieri se întîlneau la restaurantul lui Tambosi, cel mai scump; o dată au angajat toate birjele orașului și mai rămînînd unele „au pus în ele cîte un cîne", defilînd în monom pe sub ferestrele reședinței regale. Crețulescu insultă un slujbaș polițienesc și e pus la amendă de un gulden; în senior francez, scoate doi, plătindu-și anticipat repetarea expresiei. La Paris, Dudescul face figură de maharajah: „la o masă dată de el unor distinse personalități franceze[...], fiecare dintre doamnele invitate a găsit, sub șervetul ei, un frumos juvaer".

Răducanu cel tînăr, tatăl lui Radu Rosetti, înfrunta deschis pe vodă Sturza pentru abuzurile cinovnicilor, deși era îndatorat personal domnului. Acest vodă Mihalache Sturza își strica „strălucitele însușiri politice" prin aviditatea de arginți („mare pacat!") și se înconjurase de „bărbați fără de caracter": Gheorghe Asaki, cărturarul, avea „o șiră a spinării destul de mlădioasă", iar fratele acestuia, Petrache, urcat repede colonel, era un „instrument absolut orb". Mitropolitul Veniamin Costache, deși „podoabă a bisericii răsăritene", avea slăbiciune pentru rubedenii; demisionînd el, vodă îl pune în scaunul chiriarhicesc pe un Meletie Brandabură, episcop de Roman, căruia i-ar fi luat patruzeci de mii de galbeni. Pentru domnie, Sturza se pregătise de june; a obținut-o înlătu-

rînd concurența lui Vogoridi, fostul caimacam, pe care și-l făcu socru. Fiu-său, Grigore, avea vocație sportivă: luîndu-l pildă pe Milon din Crotona, se silea să care zilnic un viței, pînă ce acesta ajunse juncan. Dobîndi deci în popor porecla de Beizade Viței. Tot el adusese în țară pe contesa Dash, scriitoare franceză „de vrîstă matură", și se așezase cu ea la moșia Perieni, cu gînd de-nsurătoare. Vodă asediază conacul cu o roată de oaste și învinge pe Cupidon prin inaniție; contesa e pusă în trăsură și întoarsă cuviincios în Franța. Sturzeștii credeau a se înrudi cu conții Turzo, însă camera heraldică a Curții imperiale de la Viena nu izbutește să găsească legătura; mai înainte, doi escroci vînduse domnului pe 800 de galbeni un act măsluit, care trăgea genealogia sturzească din Vlad Dracul.

Mișcarea din Moldova de la '48, spre deosebire de cea din Țara Românească, n-a dat roade, „capii" ei — „niște diletanți în revoluție" — neînțelegînd „că o mișcare ca cea pe care o pregăteau, mișcare avînd de scop și îndreptarea ocîrmuirii lăuntrice și satisfacerea aspirațiunilor naționale, *nu poate fi dusă la izbîndă de către un pumn de privilegiați, ci trebuie să fie opera întregii obștii*" (subl. mea — *M. V.*). Catinca Negri, aflînd „arestarea și desțărarea prietenilor frățîne-său, i-a așteptat la o răspîntie a drumului mare [...] cu dulcețuri, apă rece și alte reconfortante"; printre ei și Răducanu. Îmbătînd escorta, șase din surghiuniți fug. Răducanu era și duelgiu; bătîndu-se în pistoale cu Alex. Mavrocordat, acesta cade și nu mișcă. Dr. Cihac îl dezbracă, negăsind rana. Jos e un epolet împușcat; Cihac îl ridică, apoi îl lasă cu dispreț, zicînd: „Asta privește un ceaprazar".

În „vremea regulamentară", pătrunde civilizația casnică occidentală: boierii sînt însetați de inovații. Convertirea modernă a fanarioților provoacă „scene nostime". Cocoana Anica Lățasca, anglomană, își învățase surugii englezește, încît le striga plimbîndu-se la Copou: „Vorbește englezește, cioară!". Însă „obștește", grecească se înlocuiește prin franțuzească. La o soarea provincială cu participarea ieșeană a lui Răducanu, o damă bine intenționată confundă expresiile uzuale ale noului bonton, scuzîndu-se inocent: „Mersî că șăd cu dosul!". Profesorul francez Bury vede întîmplător pe sufragiu pregătind salata și la masă se abține, cum mai tîrziu Caragiale refuza cafeaua cu caimac după amiciția cu cafegiul armean. Aga Ștefan Catargiu iscălind rapoartele prea în josul foii, Mihail Kogălniceanu, aghiotantul lui vodă, împreună cu altul tăiau partea de sus, scriind deasupra semnăturii: „Timofte! vei slobozi aducătorului o ocă de cofeturi bune". Șiretlicul vădindu-se, vodă face haz și-i iartă. Lui Costache Sturza, bătrîn, i-a răpit soția, pe frumoasa Marghiolița, Don Juanul Neculai Roznoveanu, care, într-o altă escapadă, era să sufere soarta lui Abélard. Acest Sturza i-a poreclit pe junii liberali „bonjurișți". Poetul Hrisoverghi, înamorat de Catinca Beldiman, e suprins de soț; sare pe geam, dar răcește și moare. Lascar Bogdan, fost „lion" al Iașilor, gelos, își înnoda noaptea cozile soției în jurul brațului, ca aceasta să nu se scoale fără știrea lui. Toderaș Balș, alt „calău de inimi", își primea dimineața vizitatorii ca Ludovic XIV: pe „scaunul cu bortă". Vodă Ghyka s-a sinucis. Fusese un om de bine, pe deasupra rupînd lacătele cu două degete și uimind fierarii, în fața cărora înjumătățea potcoavele. Ramura moldavă era acum ghiculească prin ascendența femenină (fiind de fapt

Sulgiaroglu) şi se scria cu *y*; un Ghika direct, cu *i*, intra în audienţă la domn ascuzîndu-şi bijuteriile şi explicînd aghiotantului: „io mi duco la vodă ca se mi ţero ţeva si daca mi vede cu un inelo cu briliante si cu un lanţo de aur mi crede bogato si nu mi da nimica". Călătorindu-se în străinătăţuri, boierii bătrîni încearcă a se purta ca acasă, vrînd să certe cu bătaia *hic et nunc* pe hotelierii nu tocmai deferenţi faţă cu evgheniile lor.

În rezumat, o Moldovă patriarhală, cu boieri nababi şi robi ţigani, tabieturi şi intrigi, violenţe şi hatîruri, peste care apar elementele mondenităţii de tip apusean, deocamdată în forme rizibile. Mai marii istoriei politice ori literare se arată în anteriu de casă şi meşi. Cum se vede, Radu Rosetti e un Ion Ghica de peste Milcov, întru nimic mai prejos decît munteanul. Excelent povestitor, avînd harul portretului şi voluptatea anecdotei, el creionează uşor o suită de tablouri incredibile ca un basm, cu atît mai frumoase zise într-o minunată limbă moldovenească, parfumată nesilit de un iz vetust.

Mare parte din *Poveştile moldoveneşti* (a publicat două cărţi, dar plănuia alte cîteva) fabulează în marginea memorialisticii. *Dărmăneasca* începe aşa: „Bunul meu, logofătul Răducanul Roset [...] rămăsese împreună cu soru-sa, Zoiţa, orfan de tată şi de mamă. Amîndoi copiii fură luaţi în casă de vornicul Manolache Dimache, fratele mamei lor". Alta: „Moşul meu, Lascar Rosetti, s-a întors în ţară în anul 1843, după ce stătuse 13 ani în Germania" (*Ţiganul*). După introducere, pune snoava pe roate, strălucind nu în invenţie (de vreme ce forţa naratorului stă, evident, în non-fantezie), ci în savoarea istoriei vechi, spuse insinuant, cu fină maliţie, de un moldovean autentic şi om de duh. Radu Rosetti e un Negruzzi şi un Sadoveanu totodată, fără geniu, dar cu sănătate de minte şi subţirime de pană. Scrisul său naşte sub zodia Moldovei, o Moldovă libavnică, glumeaţă şi mare meşteră în intrigi de tot felul, ca Italia florentină.

II. UN MEMORALIST ÎN UNIFORMĂ *

„Căci voi egalitate, dar nu pentru căţei"

(Gr. Alexandrescu)

Muntean pînă în măduva oaselor este polcovnicul Grigore Lăcusteanu (1813—1883). Spirit de acţiune, dar suficient şi fără sensul entuziasmului, încuiat în respectul ordinii ca un ipistat, omul are o singură obsesie: boieria. Un Saint-Simon nu afirmă mai multă morgă evghenistă. Memoriile, polcovnicul şi le scrie cu intenţie vădit testamentară — paremii pentru uz intern familial: „Hoc unum in nobilitate bonum, ut nobilibus imposita necessitudo videatur ne a majorum virtute degeneret" (*motto*). Însă, plin de conştiinţa oportunităţii lui universale,

* *Amintirile colonelului Lăcusteanu*, în „Revista Fundaţiilor", anul I (1934), şi în volum — Ed. Fundaţiei, Buc., 1935, publicate şi adnotate de Radu Crutzescu, cu un „comentar istoric" de Ioan C. Filitti.

deprinde ticuri de condeier, evoluînd față de public: „Iubiți lectori, veți vedea cum ...". Invocă patria în stil declamativ pașoptist, dovadă că frecventase textele căuzașilor, fie doar spre a se indigna: „Sărmană țară! Amar vei simți pierderea bătrînilor boieri care te-au ținut în brațe secoli întregi!". Genul predilect e pomelnicul genealogic, căruia i se aplică cronicărește: „Slugerul Matei Lăcusteanu, născut în anul 1740, căsătorit în București cu Catrinița, fiica slugerului Căzănescu, proprietar mare al moșiei Suța...". Aflăm și de moartea lui Cîrlova, poetul, prin care „s-au stins familia Cîrlovi cu Sevastița, fiica Lăcusteanului". Operația se reia în ascendența maternă, cu aceeași satisfacție: „originea familiei Deduleștilor datează dintr-o eră îndepărtată".

Ștefan Lăcusteanul, tatăl, poliglot est-european, se ridicase în slujbă pînă la armășia mare. Era sociabil, avînd doar viciul „de a adora jocul cărților hasardoase", ceea ce l-a ruinat în parte. „Săvîrșind serviciuri" Rusiei în campania 1806—1812, fu decorat de țar și nășit de Kutuzov. Ispravnic de Olt la vremea zaverei, „au fugit prin plaiuri și poteci", nimerind la Sibiu, de frica Vladimirescului, „care au dat cea dintîi manifestație de a omorî aristocrația română spre a urca prostimea și mojicimea pe ruinele ei". Primogenit, memorialistul se străduiește a-și căpătui frații și surorile, înzestrîndu-i, însă „ce clădea" el, „destinul dărăpăna". Începuse precoce cariera publică: la patru ani firitisi elinește pe vodă Caragea de Anul Nou, fiind dăruit cu armăsar domnesc; repetînd alocuțiunea și Doamnei, mai primi o sută de rubiele. Învață și nemțește, apoi fu dat la școala lui Neofit Duca, silindu-se acum întru lătinească. Povestind acestea, citează cu emfază, deși nu fără dreptate, pe Anacharsis „De educațiunea și instrucțiunea junimei depinde soarta statului". Filipescu-Vulpe îl rînduiește în deputăție pe lîngă generalul rus Enholm. Rușii, asediind Giurgiul, erau cantonați în subterane; comandantul suprem ținea, tot subpămîntean, șase camere și un salon tapisate, masă întinsă ziua și noaptea, în plus „o muzică concertantă și una vocală". Junele Lăcusteanu, fiind și decorat, se îndulci la ostășie, îndemnat și de polcovnicul Odobescu. Debutează cu cinul de praporcic, avansînd în același an (1830) la cel de parucic; în vara lui 1831 e căpitan, armia română, nou înființată, îngăduind ascensiuni spectaculoase, cum numai Franța entuziasmului bonapartist. „Născut cu temperament sanguin-coleric", memoralistul e bățos după tipicul *pundonor*-ului ofițeresc și, în două rînduri, doar tactul superiorilor împiedică duelul: adversarii îi cer scuze. Înscăunîndu-se Alexandru Ghica, „începe retrogradarea oștirei prin împrăștierea nepotismului, distincția aristocrației, nesocotind meritul și capacitatea", fiindcă îi „trec înainte 16 căpitani"; totuși, în 1837, vodă îl unge maior. Acum, „obosit de zburdălniciile vieții singuratice", consumă militărește hymeneul, luînd pe „demoazela" Marița, născută Bîscoveanu. Se face și genealogia consoartei.

Vodă Ghica escamotase un articol din Regulamentul Organic, prin care se stabilea ca Domnul să nu poată da nici o lege fără aprobarea Puterilor suzerane. Rusia, observînd, trimite alt consul, mai energic, ca să restabilească integritatea Regulamentului. Atunci Ghica oferă un recital de înaltă diplomație bizantino-fanariotă: mijlocește căsătoria consulului Rückman, becher, cu Glogoveanca, de care se înamorase, făcîndu-l astfel inofensiv; curtea imperială schimbîndu-l cu altul însurat gata, Titov, vodă asmute

pe junii aghiotanți asupra doamnei consul. Soțul, atacat în onoarea de familist, lasă totul baltă și cere mutarea la Istambul. Mai iscîndu-se și „revoluții" la București și Brăila, Ghica se apropie de Poartă și-l vizitează pe Hussein, pașa de Vidin, care-l primește cu tot tacîmul fastului turcesc. Rusia însă izbutește să-l mazilească, spre paraponul lui Lăcusteanu : „Eu, întorcîndu-mă acasă [. . .] am plîns astfel cum nu am plîns după tatăl meu !". Obștească Adunare alege succesorul ; deputații se închid la Mitropolie, prezidați de Prea Sfinția sa Neofit, care-i dezleagă de jurămintele făcute pretendenților. Iese Iorgu Bibescu, cu 131 de voturi.

Pornește mișcarea pașoptistă, care, aspiră „la o răsturnare generală a țării cu scop de a se urca peste ruinele boierilor și celor avuți". Om moale, Bibescu se trezește abia cînd, în seara de 10 iunie, plimbîndu-se el cu Doamna în caleașcă la Șosea, se trage asupră-i. Elanul revoluționar cucerește și cazarma, Lăcusteanu, indignat de asemenea indisciplină, se joacă de-a demisia. Confuzia e generală, succesul schimbător, ofițerii superiori fac politică dublă. O anume curtoazie se păstrează totuși între tabere, adversarii purtînd adesea aceleași nume. Spectacolul e, pînă la un punct, carnavalesc. Însă Lăcusteanu — jupîn Dumitrache cu „ambițul" reacționar — ia masca tragică, apocaliptică. În modul cel mai serios se crede amenințat și amenință cu moartea, simțind peste tot trădare, ca Farfuridi. Odobescu, cu alți cîțiva, se face a felicita guvernul în numele „ștabului" ofițeresc și dă semnalul : „La arest guvernul". Auzind „cuvîntul sacramental", Lăcusteanu sare cu sabia la Eliad, care-i era mai la îndemînă : „O să te tai, cîine, să te învăț să mai dai asemenea proclamații". Poporul, sculat de Golescu, se ridică în ajutor. Urmărit de „vagabonzii" în cap cu Iancu Brătianu, memoralistul ajunge acasă, unde nevasta, prevenită de vecini, „au ieșit la poartă țipînd". E totuși „arestuit" și depus la Crețulescu acasă ; curioșii căscau gura sub fereastră, să-l vadă. Mai apoi îl unesc cu Solomon, ținut la palat sub pază ; acesta mărturisește sub jurămînt a fi fost adăpat nu tocmai cu apă. În secret, popa Șapcă ar fi propus melodramatic ca prizonierii să fie otrăviți, „căci altfel o să aducă în țară turcii și muscalii". Lăcusteanu evadează, fugind cu o birjă tocmită de cumnatu-său, cînd guvernul provizoriu, aflînd că rușii vin cu 50 000 de oameni, se retrage. Situația schimbîndu-se iarăși, maiorul, în ipostaza conului Leonida cu opinii politice inverse, se deghizează civilește (abolind chiar mustața), spre a se ascunde la consulatul englez, de unde scapă pe drumul Brașovului. Uimit, dar și mai plin de importanța misiunii lui, Pristanda slujind din convingere constată cu inocență sintactică : „Iată lașitatea boierilor, și pentru care mă jertfesc ca să nu se urce craii și ciocoii pe ruinele lor".

Simțul mișcării în relatare nu i se poate contesta și nici sinceritatea ; orgolios în numele evgheniei și mărginit, omul se știe chemat a păstra vechile raporturi sociale și fidelitatea față de Rusia pravoslavnică. Curios este că despre Bălcescu nu pomenește. Îl va fi absolvit impresionat fără voie de superioritatea spirituală a acestuia ? Mai degrabă, neavînd contact direct, l-a uitat sau nu l-a interesat : Eliade, cu poza lui de Mesia nihilist, scotea mai mult fum.

Instalîndu-se căimăcămia, e numit „președinte al comisiei cvartirurilor". Se achită cu zel și abilitate, însă istovindu-se foarte : „eu oră de mîncare nu mai aveam : unde mă apuca foamea, orice hotel ar fi fost, mă opream și mîncam [...] cînd mă culcam să mă odihnesc două-trei ore, bătea la ușă". Dificultatea slujbei stătea și în poziția de mediator : „mă luptam ca un leu ca să pot mulțumi și armia rusească și orășenii". „Orășenii" va să zică protipendada. Firește, cîștigă afecțiunea superiorilor, primește comanda polcului de la Brăila. Vodă Știrbei vizitînd portul, Vilara, ginere-său, cade în Dunăre și se înecă. Totuși, a doua zi, Domnul îl decorează pe Lăcusteanu cu „ordinul Medgidie în briliante al Majestății sale Sultanul Abdul Medgid Khan". Însă cu polcovnicia îl amînă. Avînd „ambiț", acesta își face iar numărul cu demisia. Măria-sa iscălește opisul; între timp, împlinind 20 ani de serviciu, Lăcusteanu demisionează de-adevăratelea, petiționînd „pensia de 24 000 lei pe an, leafa întreagă la care aveam dreptul"; după oarecari șicane contracarate prin intervenții, „s-au așezat la pensie". Fiindcă mai mult nu putea avansa, gradul de general nedîndu-se în armata română. Deci voiajează o vreme („Toeplitz din Boemia, Dresda din Saxonia, Berlinul din Prusia"), la întoarcere așezîndu-se pe plugărit și „gustînd independența omului" la modul georgic. Mai tîrziu, Cuza îl numește președinte al consiliului ostășesc.

Începe pomelnicul copiilor, notat gospodărește la catastif, cu următoarele rubrici : numele, data nașterii, temperamentul („sanguin-coleric", „limfatic", și *da capo*), nașii, data morții, locul de îngropăciune. Cu totul, nouă, din care trei băieți. Aceștia, neașteptat, sînt maladivi : „Ștefan [...] bolnăvindu-se de termolinicon și necunoscîndu-i boala un păcătos de doctor, au murit în vîrstă de un an"; Alexandru, și cocoșat, moare tot devreme, deși purtat la băi în străinătăți. Rămăsese Mișu, evident favoritul. În intimitate, Lăcusteanul e un patriarhal cu sensul vieții familiale, preocupat de continuitate biologic și social. Străduința e în sistemul educativ, apreciat cu obișnuita megalomanie : „creștere sau educație, am dat copiilor noștri cea mai perfectă". Mișu posedă deci la trei ani doi ponei, uniforme „de toate armele"; la plimbare iese priveghiat de un „unterofițir" [4].

Junele Lăcusteanu e dat la Școala militară fundată de Știrbei[5]. Tată-său, tot bătăios și în goană după hatîruri, cu aerul de a cere un drept cuvenit, pretinde înscrierea „Mișului" direct în clasa a V-a. În treacăt, bătrînul deplînge decăderea oștirii române. Memoriile devin apoi un buletin medical, „Mișul" fiind, și el, purtat la băi și doctori apuseni de vază, dar cu ameliorări momentane. S-a recurs și la „știința babelor, știință veche (ante Hipocrat)" — inutil. Bolnavul moare la 20 de ani. Epitaful i-l compune Eliade, acum „renumitul autor și poet român".

---

[4] Veleitatea de a compensa propria copilărie o avea și Mateiu Caragiale : „progenitura mea nu va rămîne ca mine; ar avea bani, case, pămînturi". Acesta totuși aplauda foloasele cyropediei austere : „dar i-ar lipsi mereu direcția, disciplina, principiile și metoda, pe care eu mi le-am apropriat progresiv, prin reflexie și prin studiu și prin experiență" *(Jurnal)*.

[5] Printre profesori, „eruditul" Pavlidi, care, murindu-i soția, se prezintă la curs, fiindcă „datoria înainte de toate" — iată un Pristanda tragic.

Tatăl i-a conservat muzeistic camera, căzînd la grea mizantropie. Satisfacții mai are doar în ordinea politică: în 1866 e senator, peste patru ani membru al municipalității Capitalei.

Cum se vede, Lăcusteanu e un semidoct, jupîn Dumitrache-boiernaș, bun familist și om așezat, disprețuind agresiv pe mațe-fripte și căuzași — stricători ai ordinii patriarhal-feudale. „Ambițul" lui e reacționar. Babă ranchiunoasă, gelozindu-și crîncen contemporanii, se preocupă doar de a revendica pentru sine prim-planul. Poet fiind, l-ar fi anticipat pe Macedonski; avînd geniu, îl repeta pe Dante, osîndindu-și pe veci adversarii politici la supliciile infernale. Camil Petrescu, teoretizînd programatic *proza-vérité*, l-a vrut mare scriitor, ceea ce nu se susține; literatura presupune intenție artistică, adică o elaborare specială, vizînd scopul estetic. Însă personajul Lăcusteanu e cu totul interesant din unghiul tipologic.

ALEGORIA ANIMALIERĂ ŞI FANTASTICUL ANIMALIER ÎN *ISTORIA IEROGLIFICĂ*

(Contribuţia *Fiziologului*)

MIHAI MORARU

Rămîn încă acceptate, în mijlocul curentului de reconsiderare a *Istoriei ieroglifice*, păreri potrivit cărora opera s-ar situa prin bizareria ei (mai exact prin bizareria formei sale) în afara gustului echilibrat, clasic. S-a încercat în studiile despre *Istoria ieroglifică* traducerea ei printr-o încărcată referire la personajele vremii domnitorului, considerarea ei ca formă a virulenţei polemice (pamflet politic) sau, în altă direcţie, selectarea unui material digest[1]. Ultime, cronologic, lucrări tind a-i acredita caracterul baroc[2]. Însă caracteristici ale barocului occidental pot fi depistate în *Istoria ieroglifică* doar în măsura în care putem găsi chiar în barocul occidental teme de sorginte asiatică. Caracterul sentenţios derivă din vechea temă a zădărniciei celor omeneşti (motivul „ubi sunt" este prezent în literatura română în nenumărate redacţii de la Costin pînă în preromantism).

Alegoria, înfloritoare în baroc, este asiată, fie, înţeleasă ca figură de stil, prin originea ei, fie, înţeleasă ca modalitate de construcţie a unor opere literare de proporţii largi, prin apartenenţa la concepţia universului dual-opozitiv. Schema alegorică nu este însă nudă. Învelişul ei ţine, cel ma adesea, de sfera fantasticului [3] (spre deosebire de alegoria occidentală căreia îi este predilectă moralizarea — propăvăduirea şi impunerea eticii eclesiei). Deosebirea aceasta se poate releva cu uşurinţă urmărind traseul unei cărţi de largă circulaţie în **E**vul **M**ediu — *Fiziologul*, reprezentat în literatura română atît prin traduceri din limba greacă, cît şi prin traduceri din slavă (versiunea sîrbească). *Bestiariilor* — corespondente pe teren apusean ale *Fiziologului* bizantin — le este nelipsită partea moralizatoare, care în multe din redacţiile româneşti manuscrise este lă-

1) Ediţiile următoare celei din 1883 (*Operele principelui Demetriu Cantemir*, Ed. Acad. Rom., vol. VI), mai ales cele ale lui Em. Grigoraş, selectează din corpul operei sentenţiile (*Sentenţii*, Bucureşti, 1933), reduc naraţiunea la : *Lupta dintre Inorog şi Corb* (Bucureşti, Ed. Casa Şcoalelor, 1927) sau o prezintă fragmentar (*Poveşti*, Bucureşti, f.a.).

2 Vezi Manuela Tănăsescu, *Despre istoria ieroglifică*, Bucureşti, 1970.

sată la o parte în favoarea elementului descriptiv[4]. Cele mai frecvente interpretări alegorice din *Bestiarii* sînt acelea legate de preceptele religioase. În literatura italiană titlul obişnuit al cărţii este *Bestiario moralizzato;* în literatura franceză este cunoscut un *Bestiaire d'amour* al lui Richard de Fournival, în care însuşirile animalelor sînt un punct de plecare pentru o codificare strictă a modului de manifestare a sentimentului. Codificarea şi ierarhizarea presupun o sistemă corespondentă ordinei divine.

Suprimarea exemplificării morale în unele redacţii româneşti manuscrise atestă interesul îndreptat asupra descrierii propriu-zise a animalelor cu însuşirile lor fantastice. Interesant este faptul că versiunile care cuprind o mult mai dezvoltată parte descriptivă sînt tocmai cele care derivă din textul grecesc al lui Damaschin Studitul, text care cunoaşte în secolul al XVII-lea două ediţii, la Veneţia, în 1643 şi 1671, precum şi o largă circulaţie în manuscrise (unul, din 1598, păstrat la Constantinopol).[5] Versiunea grecească, cu atît mai mult cu cît a fost şi editată, i-a fost desigur cunoscută lui Cantemir.

Felul în care Dimitrie Cantemir foloseşte materia *Fiziologului* [6] nu priveşte numai transferul fabulei sau al înţelesurilor ei (fabula este specia cea mai simplă şi cea mai cunoscută a alegoriei animaliere). De relevat în relaţia *Istoriei ieroglifice* cu *Fiziologul* este adoptarea alegoriei animaliere ca modalitate de construcţie unitară a întregii opere [7]. (Inorogul-personaj central şi apariţia formelor hibride, inter-regnale, sînt legate de asemenea de cartea populară). Opera lui Cantemir este declarat alegorică şi permite o diminuantă, pentru valoarea cărţii, dar totuşi coerentă şi reală raportare istorică. Limitele alegoriei animaliere sînt labile la confluenţa acesteia cu fantasticul animalier, iar nu la confluenţa cu alte scheme alegorice. Aşa cum *Fiziologul* românesc este mult mai puţin tributar didacticismului şi moralizării (în versiunea publicată de C.N. Mateescu [8], ca şi în versiunile manuscrise

---

[3] George Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, în *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti, E.L.U., 1965, p. 11 : „Arta asiată în general cultivă monstrul şi animalul [...], zeiţele terifice infernale au toate trup omenesc şi cap de fiară : de tigru, de şacal, vultur, corb cal, mistreţ, şarpe, urs, scorpion, pupăză, cerb, bou, capră şi elefant."

[4] Margareta D. Mociorniţă, *Traduceri româneşti din Fiziolog*, în „Cercetări literare", I, 1934, p. 85.

[5] Emile Legrand, *Bibliographie hellenique ou description raisonnée des ouvrages publiés par des grecs au dix-septième siècle*, tome premier, Paris, 1894, p. 441—445; pentru ediţia din 1671—t. II, p. 263. (în N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, vol. 1, p. 191 sînt indicaţii ca ani de apariţie ai primelor ediţii greceşti : 1743 şi 1744, ceea ce este inexact).

[6] Că *Fiziologul* s-a numărat printre lecturile lui Cantemir este sigur (vezi şi P. P. Panaitescu, prefaţă la *Istoria ieroglifică*, Bucureşti, 1965, p. LXXXVI; Al. Piru, *Literatura română veche*, Bucureşti, 1962, p. 232, ş.a.).

[7] P. I. Papadopol, *Dimitrie Cantemir şi începuturile fabulei româneşti*, în „Revista Moldovei", nr. 3—4—5 din 1924. Autorul observă cadrele prea strîmte ale termenului *fabulă*, cu aplicare la *Istoria ieroglifică*, şi consideră că este vorba despre alegorie ca modalitate de construcţie a întregii opere. Printre cauzele neglijării *Istoriei ieroglifice*, Papadopol enumeră la punctul (e) : „... lipsa noastră desăvîrşită de interes pentru astfel de opere care nu conţin în ele nici intrigi amoroase, nici aventuri dubioase, şi deloc o continuă sfidare a moralei şi bunului simţ. Socotim aceasta una din capitalele greşeli ale educaţiunii noastre didactico-sociale şi mă îndoiesc de va veni timpul să redevenim alţii (sic !)".

[8] C. N. Mateescu, *Un Fiziolog românesc din veacul al XVIII-lea?*, în revista „Ion Creangă", VII (1914), VIII (1915), IX (1916) şi în „Calendarul revistei Ion Creangă" (1914), vezi mss. din aceeaşi familie în Margareta Mociorniţă, *art. cit.* Pentru citatele din *Fiziolog* trimiterile vor fi făcute la ediţia din revista „Ion Creangă" şi din „Calendarul revistei".

din aceeaşi familie, derivate din versiunea lui Damaschin Studitul) decît *Bestiariile* occidentale, întrebuinţarea modalităţii alegorice în *Istoria ieroglifică* cunoaşte şi ea aceeaşi deviaţie a liniilor înspre sfera fantasticului. Modalitatea de realizare a fantasticului este tocmai aceea a descrierii minuţios, obsesiv, naturaliste. Descrierea minuţioasă a unui animal inexistent, plăsmuit, chiar dacă se desfăşoară în limitele alegoriei (adică există raportarea la un plan secund), face ca planul prim să dobîndească o existenţă independentă de sistemul de raportare şi să îl anuleze [9]. Fără ca modalitatea de construcţie a operei să se schimbe, planul de suprafaţă al alegoriei capătă autonomie. Este de citat aici cunoscuta descriere a Hameleonului: „Chipul decît altor jigănii mai mult broaştei se aseamănă, numai capul, spinticătura gurii péştelui ce-i zic lacherda se răduce. Grumadzi n-are, ce capul cu spinarea la un loc i se ţine. De la cap pînă la coadă spinarea ca a porcului grebănoasă şi gărbovă-i este. Peste tot trupul păr sau alt fel de piiele nu are, ca în chipul sagriului soldzi mănunţei şi în vîrv ascuţitei are. La ochi albuşuri în giurul împregiurul luminii ca alte jigănii nu are, ce pre unde ar fi să fie albuşul ochiului, iarăşi soldzişori ca şi peste tot trupul are, numai mai mărunţei; tot ochiul în chipul movieliţii din melciuri afară ca a broascăi ies şi de la rădăcină în sus, de ce mărg, să ascut, iară în vîrvul ascuţiturii lumina ochiului ca un grăunţ de mac gălbinind să véde. Cînd într-o parte şi într-alta va să caute, nu capul, ce melciurile ochilor îşi întoarce, cu cariile în toate părţile slobod caută... [...]. Coada cît a şoarecelor celor mari ieste de lungă, cu carea nu mai puţin, decît cu mînule prinde ce ar fi de prins, căci cînd va să să suie sau să coboare pre varga supţire, precum cu brîncele apucă, aşé şi coada în giur împregiur îşi împleticéşte, ca din mînă de s-ar scăpa, de coadă spînzurat rămîind, iarăşi a să apuca să poată..[...]. Iară cînd prindea muştele precum s-au dzis, nu pentru hrana, ce pentru gioaca le prindea, şi dacă le înghiţiia, îndată şi pre gios le lepăda, nicicum musca betejind, căci musca, dacă cădea, cu picioarele mişca şi, multe dintr-însele dezmeticindu-să, iarăşi zbura. Alt glas sau cîntec nu are, fără numai ca un foale, de văzduh împlîndu-să, cînd să răsuflă, ca foalele cînd să răzsuflă, coşul îi răzsună" [10].

Am insistat mai mult asupra descrierii Hameleonului întrucît sînt cuprinse aici mai multe caracteristici ale fantasticului animalier la Cantemir: mai întîi ideea raportării la *cercul mental închis* [11] — sînt făcute referiri la animale cunoscute sau presupus cunoscute („chipul..[...] mai mult broaştei să asamănă..", „spinticătura gurii peştelui ce-i dzic lacherda să răduce..", „ca şi peştele grumadzi n-are..", „spinarea ca a porcului grebănoasă şi gărbovă-i ieste.."), fantasticul fiind obţinut din combinarea neaşteptată a elementelor cunoscute [12], apoi construcţia hibridă, obiceiu-

---

[9] Vera Călin, *Alegoria şi esenţele*, Bucureşti, 1970, p. 19.

[10] Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, ediţie P. P. Panaitescu şi I. Verdeş, Bucureşti, Ed. pt. lit., 1965, vol. II, p. 13—14; ediţie din care vom cita şi în continuare.

[11] Edgar Papu, *Călătoriile Renaşterii şi noi structuri literare*, Buc., 1967, cap. *Ţara fantastică a preotului Ioan*, passim.

[12] Mai explicit, următorul pasaj din *Povestea porcariului* (II, 126): „Iară într-o dzi, cu altul (carile din cetate viind, pre acolea a trece i să timplase) în voroavă cădzind, pentru numele cetăţii în urechile porcariului să sună. Deci cetatea, ce şi cum ar fi, nicicum în mintea lui să încapă nu putea, ce fantaziia, uneori ca un cuptoriu, alteori ca un cotlon, iară alteori ca pre o gură de dobitoace i-o zugrăviia (că *fantaziia la proşti céle vădzute numai a închipui poate*)" *s.n., M.M.*

rile neobişnuite şi de nejustificat (astfel cruzimea Hameleonului ar fi îndreptăţită dacă el s-ar hrăni cu muştele, ci el are doar voluptatea cruzimii). Fantasticul, fabulosul, parodicul presupun existenţa unui univers ierarhizat şi ordonat după o schemă tipică. Parodia, ca modalitate critică trebuie să descopere această schemă tipică a unei creaţii (în cazul de faţă — a unui gen, acela al mahiei; povestirile Hulpii despre luptele Lupului cu Dulăul sau cu armăsarul urmează schemele tipice ale epopeii), iar fantasticul rezultă din augmentarea cantitativă a aceloraşi elemente cunoscute. În judecata Lupului asupra Struţocămilei sînt mai întîi descrise minuţios cămila şi struţul; caracterul fantastic este dat de forma hibridă,inter- regnală, nu ţine de natura fiecărui element în parte.

Lumea animală are o ierarhie strictă. Leul şi Vulturul sînt, aşa cum accepţia stabilă a alegoriei animaliere o impune, în fruntea ierarhiilor[13]: „Noi, Vulturul şi Leul, monarşii văzduhului şi a pămîntului şi într-acéste doaî stihii a tuturor lăcuitoarelor pasiri şi dobitoace aftocratori şi oblăduitori, zburătoarelor până preste nuîri şi mărgătoarelor până peste marginile pămîntului în ştire facem.." (II, 238).

Leul, „prea vîrtoasă şi puternică jiganie fiind", are în apropierea sa „acélea jiganii.. carele sau în colţi, sau în unghi, sau într-altă a trupului parte arme de moarte purtătoare poartă, precum ieste Pardosul, Ursul, Lupul, Hulpea, Ciacalul, Mîţa Sălbatecă şi altele ca acéstea, carile de vărsarea singelui nevinovat să bucură şi viaţa hireşă în moartea streină le stăruieşte" [14]. (I. 30). La ospăţul Leului, aşezarea la mese este riguros stabilită după rangul animalului: „După împărătească poruncă toate să gătară, fél de féluri de mîncări, în divuri, în chipuri de băuturi, pre mése să aşedzară. Fietecarile după cinstea şi stepăna sa la deosăbite mése, cineşi după neamul lui şi féliul lui să orînduiră".. (tipică pentru irumperea fantasticului, a terifiantului în universul strict ierarhizat este invazia muştelor asupra acestui ospăţ cu mese aşezate „după stepănă") (I, 243).

Cea de-a doua treaptă ierarhică (orînduiala a doua) o formează: „cîinii, ogarii, coteii, mîţele de casă, Bursucul, Nevăstuica, Guziul, Şoarecele şi alte chipuri asémenea acestora, carele pre cît sînt vinătoare, pre atîta să pot şi vîna.." (I, 32), iar cea de a treia este alcătuită din animale cărora tradiţia fabulei sau *Fiziologul* le atribuie însuşiri şi obiceiuri lucrative, inofensive: „Boul, Oaia, Calul, Capra, Rîmătoriul, Iepurile, Cerbul, Căprioara" etc.

Vulturul („carile precum tuturor zburătoarelor împărat ieste cineşi poate prepune?") are în apropierea sa „paserile carile sau în colţ sau în unghi, lance otrăvite, aducătoare de rane netămăduite au, precum ieste Brehnacea, Şoimul, Uleul,Cucunozul, Coruiul, Hîrăţul, Bălăbanul, Blendăul şi altele asémenea acestora, carile într-o dzi singe de nu vor vărsa şi moartea nevinovatului de nu vor gusta, a doa dzi perirea sa fără greş o ştiu" (I,

---

[13] Nu este cunoscut, după P. P. Panaitescu, motivul pentru care Cantemir nu alege ca monarh pentru lumea patrupedelor bourul, aşa cum alesese pentru Ţara Românească însemnul heraldic; însăşi coerenţa sistemului alegoric putea să-l fi determinat, bourul nefigurînd în ierarhiile cunoscute ale alegoriei animaliere.

[14] A se observa că, dacă ierarhia alegoriei animaliere nu este deformată, în schimb înţelesurile date în cheie pentru cîte un animal diferă (Pardosul este, de pildă, trecut la cheie „Iordachi Vornicul" dar în lupta cu Leul reprezintă Lehia. În ambele cazuri însă se află pe treapta a doua a ierarhiei.

32). În tagma a doua stau : „Corbul, Cioara, Pelicanul, Coţofana, Puhacea, Cucuvaia, Caia şi altele lor asémenea, carele mai mult de prada gata cu truda altora agonisită, fie macară şi împuţită, decît de proaspătă, cu a lor osteninţă gătită, să bucură" (enumerarea Pelicanului aci nu concordă cu cartea populară).. Treapta a treia, la fel ca şi în împărăţia Leului o ocupă inofensivele păsări domestice, opuse celor de rapt: Gînsca, Raţa, Curca, Porumbul, Găina, Turtureaoa. Atît tradiţia populară cît şi cărţile poporane situează Vulturul în fruntea ierarhiei păsărilor ; de remarcat — în *Istoria ieroglifică*, Vulturul şi Leul nu reprezintă un pretendent la domnie sau altul, o raportare istorică nu este posibilă. Rolul lor este acela de a întregi şi domina clasificarea ierarhică.

În *Fiziolog*, vulturul „iaste împărat tuturor păsărilor zburătoare" şi „niciodată, în toată viaţa lui, apă nu bea, căci i să cade lui, de vreme ce iaste împărat tuturor păsărilor, să nu fie slugă spre toate voile trupului". Mîncarea prisosindă o pune într-un copac şi suflă asupra ei de nu mai îndrăzneşte altă pasăre să se apropie. Broasca ţestoasă o aruncă din înălţime, o sparge şi o mănîncă. Puterea sa s-ar răsfrînge, totemic, şi asupra penelor : „Zic dară unii că nu vei pune pene de ale vălturului în tulba ce are săgeţile şi are pene de alte păsări, îndată cad penele săgeţilor acelora".

Legenda populară [15] aşează şi ea în fruntea ierarhiei păsărilor Pajura sau Vulturul, iar treptele următoare ale ierarhizării sînt similare celor din *Istoria ieroglifică* : „După ce şi-au ales păsările Împăratul..[...].. s-au pus la cale : care preste care să fie mai mare, care sub care să vie. Şi aşa, după multă chiteală şi chibzuială s-au înţeles între sine, ca Pajura să fie cea mai mare preste toate...[...]. sub Pajură să fie Şoimul, sub Şoim, Hultanul cel negru sau Hultanul de cîmpul, sub acesta Hultanul negru sau Hultanul de piatră cu grumazul gol, sub acesta Hultanul negru sau Hultanul de piatră cu coada vărgată, apoi Cilihoiul, Caia, Uliul găinilor, Uliul păsărilor.." Apariţia Pajurei, iar nu a Vulturului, este regresiv determinată de componenţa ierarhiei alcătuite în mare parte din păsări de rapt ; Pajura, pe de altă parte, are mai multe legături cu lumea de dincolo — celălalt tărîm (în basm, deseori, apare în acelaşi contexte Zgripţuroaica) etc.

În *Fiziolog* însă, la fel ca în *Istoria ieroglifică*, Vulturul este corespondent al împăratului ceresc, la fel ca şi Leul. Este amintită, în acest context, lupta sa continuă cu şarpele (aceasta apare şi în basmul popular, cînd Pajura cere ajutorul eroului în lupta împotriva şarpelui, balaurului sau smeului care îi mănîncă puii) : „Atăta se tem şerpii de el, cît numai s-auză sunetul şi văjuitul arăpilor lui cînd zboară, numai decît îndată să ascund întru adîncu pămîntului, ca să nu-i prindză şi să-i sfîşiie cu unghiile lui".

Bestiariile occidentale identifică Vulturul cu Mîntuitorul ; în *Fiziolog* referirea alegorică este mai puţin clară, două dintre trăsăturile alegorizate ar putea fi contaminări cu legenda păsării Phoenix (finicsul, finezul) şi cu aceea a Pelicanului : „Trăieşte dară ani mulţi, mai mult decît o sută şi, cînd îmbătrîneşte, cad penele lui şi fac altele tinere, noauă şi într-acestaşi chip să face iarăşi tînăr, precum zice proorocul David : Înnoi-se-vor ca ale vulturului tinereţile tale" şi respectiv, „pajărul, neiasită slavoneşte,

[15] S. Fl. Marian, *Ornitologia populară română*, 1883, vol. 1, p. 134.

iar greceşte pelican, carea iaste învrăjbită cu şărpii ci îi omoară puii, iar el se scobeşte cu pliscul în piept şi lasă sînge preste iei şi-i învie" [16], şi numai una singură, aceea citată deja, referitoare la faptul că nu bea apă căci „nu i se cade lui, de vreme ce iaste împărat tuturor păsărilor să fie slugă spre toate voile trupului.." poate avea un substrat religios.. Cu referire religioasă, Vulturul apare la Cantemir într-un pasaj cu tonalitate de prevestire apocaliptică, în care Vulturul ar putea fi identificat mai degrabă cu Antihrist : „...către cel ceresc Vultur, lacrămi de sînge vărsînd, cu suspinuri de foc vor striga.." (II, 181). În mai toate locurile în care este pomenit Vulturul ceresc, alături de Leul ceresc, referirea la Isus este cea mai frecventă (pentru Leu identificarea apare şi la cheie : „Leul ceresc Isus Cristos, mîntuitorul lumii") : „Şi acmu, laudă fie Vulturului şi Leului ceresc.." sau „..Leul şi Vulturul ceresc în véci lăudat şi toate pasirile şi dobitoacele cereşti peste véci slăvite să fie" (din plecăciunea Hameleonului către Inorog) ; motivarea ei poate fi găsită în corespondenţa ierarhiilor. O dată stabilită ierarhizarea unei lumi, (animală, minerală, umană, celestă, cosmică — vezi zodiile în elegia la prinderea Inorogului) raportările între treptele corespondente ale ierarhiilor este obişnuită. Astfel Dumnezeu este Leul, Vulturul, cel de aur, diamant etc., adică elementul prim al oricăreia dintre aceste scări. Schema alegorică a universului ierarhizat este comună mai multor scrieri de mare circulaţie în literatura bizantină : *Împărăţia poamelor sau judecata strugurelui (Poricologosul)*, *Împărăţia peştilor sau judecata obletelui (Opsarologos)* vezi şi *Fiziologul* pentru lumea peştilor : „Endropul iaste în mare domn peştilor..".

Pe treapta a doua a ierarhiilor se află în împărăţia păsărilor : Corbul, Cioara, Uleul, Brehnacea, Caia. În credinţele populare ele sînt prevestitoare de nenorociri, moarte, despărţire. Gîtlejul de cucuvaie este folosit la vrăji [17]. Corbul este blestemat (de Noe — influenţă a aprocrifelor religioase?) să-i fie penele negre ca inima plină de supărare, iar hrană să-i fie numai hoiturile. Iniţial corbul avusese pene albe. Pupăza este blestemată să se hrănească cu necurăţenii.

În *Istoria ieroglifică*, Pupăza desemnează pe unul dintre pretendenţii la domnie : „Corbul [...] toate măiestriile vicleşugului prin toate locurile îşi întindea şi cu mari giuruinţe de multe jirtfe pre la bodzi şi pre la vrăjitori ispitiia, ca pre o pasire, a căriia şi numele, şi traiul, şi lăcaşul împuţit şi scîrnav îi ieste, epitrop monarhii dobitoacelor să facă siliia" (II, 61).

Corbul, în *Fiziolog*, „acest obiceiu fără de lege are : cînd e flămînd, îşi mănîncă puii lui, cînd sînt mici". Cantemir aminteşte acest obicei al Corbului : „..clonţul Corbului, precum în céle streine, aşé în céle ale sale a ciocăni ştie şi jigania carea puii din trup a-şi lepăda nu să milostvéşte sau către priietin şi tovarăş dreptatea va putea ţinea. „Veninul Corbului este bun de leac, dar cînd oamenii vor să-l prindă" îşi răsăpeşte fierea în trupul lui şi spintecîndu-l oamenii nu găsesc nimic venin" (vezi obiceiul castorului din *Esopia*).

---

[16] *Dicţionar slavo-român* din 1673, cf. Maria Golescu, *Simbolica animală în sculptura veche bisericească*, în „Revista Fundaţiilor" an VI, 1939, nr. 4.

[17] Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 196.

Caracteristicile păsărilor din tagma a treia, atît în construcţia romanului, cît şi în credinţele populare sau în *Fiziolog* sînt opuse celor ale păsărilor numite mai sus. Gîsca, în *Fiziolog*, „are şi altă înţălepciune, că cînd zbor, gîştele ceale sălbatice ţin cîte o pietricică în gură, ca să nu grăiască şi să strige şi apoi să le auză vîlturul sau şoimul şi viind să le răpească".

Starea a treia în împărăţia dobitoacelor este ţinută de Bou, Oaie, Capră, Iepure, Cerb, Căprioară, adică animale pe care tradiţia fabulei ne-a obişnuit a le vedea supuse, inofensive. Rolul lor în carte este mărunt: sînt docili semnatari ai vreunei convenţii sau executori ai poruncilor. Oaia este unul dintre semnatarii „hirografului de obşte" (numele ei intră în componenţa Provatolicoelefasului:. „aşé dară toate firile într-una boţind, blîndéţea oii, înţelepciunea lupului, cunoştiinţa pardosului, greuimea filului, iuţimea inorogului şi virtutea leului în sine nebetejite şi nesmintite le feriia şi, din dzi în dzi, încă mai adăogindu-le, la stepăna cea mai de sus le înălţa şi le suia."). Capra, de asemenea, în adunarea animalelor, este unul dintre dobitoacele supuse, alături de Rîmătoriu, Iepure, Cerb etc.

În *Fiziolog*, boul „iaste vită cunoscută de toţi" şi „iaste prea folositor vieţii omeneşti, căci lucrează pămîntul şi face lapte bun; rămîne folositor şi după moarte „ca din carnea lui se fac albinele şi din capul lui să fac, adică se naşte împăratul albinelor". Cerbul se luptă cu şerpii (iarăşi e pomenită) „reîntinerirea": „cînd îmbătrîneşte se duce şi găseşte cuibul şarpelui..[...].. pune gura lui în gaura şarpelui şi-şi trage suflarea de multe ori, pă cînd să tragă afară pă şarpe să-l mănînce. Insă în ceasul acela cere apă să bea şi deacă nu găseşte apă ca să bea, îndată moare, precum zice David: În ce chip doreşte cerbul de izvorăle apelor", iar „cînd va să să împreune cu cerboaica, să duce cerbul şi pune ederă şi alte buruieni în coarnele lui şi aşa merge şi să împreună şi face cu chip ca acela ca să arate frumos").

Corespondenţa trăsăturilor animalelor din *Fiziolog* şi *Istoria ieroglifică* nu este determinată numai de influenţe directe. Ierarhizarea strictă şi respectarea ierarhizării permit coerenţa sistemului alegoric şi a interpretării acestuia. Confuzia elementelor planului de suprafaţă ar însemna ruperea coerenţei interpretative[18], ar încadra opera modalităţii de construcţie a alegoriei abstruse. Ierarhizarea aceasta este comună însă, cum am văzut şi universului fabulei, este comună *Lapidariilor*, *Poricologosului* etc.

În cadrul universului ierarhizat formele de inter-regn sînt desfăcute cu minuţie în părţile lor componente. Discursurile despre natura Struţocămilei, a Vidrei, a Liliacului, chiar a Bîtlanului sînt, de fapt, eforturi spre sistematizare, spre includerea în ierarhie a elementului aberant. Himera, care în *Iliada* era un monstru de origine divină, cu partea dinainte de leu, cu mijlocul de capră, cu coadă de şarpe şi căreia îi ieşea foc pe gură, în *Eneida* este numai monstru „într-armat cu flăcări", pentru ca mai tîrziu să apară, din imposibilitatea conceperii monstrului (pierderea capacităţii mitice de a gîndi lumea) sau din nevoia ordonării, ierarhizării, raportarea alegorică[19].

În *Istoria ieroglifică*, Vidra pune la îndoială posibilitatea existenţei Himerei: „Într-acesta chip şi eu mai denainte pentru himera filosofilor

---

[18] Vera Călin, *op. cit.*, passim.

[19] Jorge Luis Borges, *Manual de zoologia fantastică*, Buenos Aires, 1966, p. 123.

nu săvîrșiiam a mă mira și peste putință a fi în fire socotiiam". Traseul trecerii miticului în alegoric poate fi urmărit și în evoluția sensurilor pe care în *Istoria ieroglifică* le ia cuvîntul *traghelaf*, care înseamnă inițial (etimologic) „capră-cerb", sau antilopă, o îngemănare hermafrodită de animale din aceeași clasă, pentru ca apoi să semnifice ființa imaginară alcătuită din țap și elefant și, în sfîrșit, să fie folosit cu înțelesul de „absurditate, nonsens". Este comparat cu Struțocămila : „Struțocămila este himera jiganiilor, irmafroditul pasirilor și traghelaful firii". Traghelaful sugerează tocmai absurditatea, imposibilitatea existenței unei astfel de îmbinări (struțși cămilă). În context, „traghelaful chitelii" [20] ar însemna „traghelaful judecății, absurditatea logică".

Formele hibride sînt însă ordonate în funcție de trăsătura lor esențială, naturală : „de s-ar afla dobitoc în două picioare, cu cap și nas și cu toată alaltă formă a omului, numai să aibă aripi și să zboare, iară socoteala și rîsul să-i lipsească, adevărat dobitocul acela pasire, iară un om ar fi. De care lucru aievea ieste că la fiecare dihanie deosăbirea și hirișiia i să socotește, iară alaltă formă a chipului nici cum.."

Trăsătura esențială nu este mutabilă : „Oul cioarei, de pieptul păunului, o mie de ani de s-ar cloci, din găoace, tot de cioară, iară nu de păun puiu va ieși".

Lungile denumiri ale animalelor fantastice sînt formate prin înglobarea numelor și însușirilor fiecărui animal în parte, procedeul uzînd și de schema alegorică a luptei. Astfel la Provatolicoelefas, biruința asupra Pardosului îl face să devină el însuși și Pardos și, în această nouă ipostază, se luptă cu Leul. El întrunește caracteristicile esențiale ale fiecărui animal al cărui nume intră în componența numelui său : de la oaie are blîndețea, de la lup, înțelepciunea, de la fil, greuimea, [21] iar de la inorog, iuțeala [22]. Trăsătura caracteristică fiecărui animal îi este alăturată, asemeni epitetului homerian, în tot cursul romanului. Inorogul este, de fiecare dată, „cel iute", sau „cel mai iute la minte". Elegia la prinderea Inorogului începe astfel : „Plecatu-s-au cornul Inorogului, împiedicatu-s-au pașii celui iute.."

Nota fantastică nu stă însă în trăsăturile caracteristice, nici în funcția emblematică a fiecărui animal, ci în înfățișarea unor obiceiuri animaliere care depășesc sfera alegoricului pentru a rămîne cel mai ades neexplicate.

Curios cum n-a fost observat un pasaj din *Fiziolog* (în capitolul despre Inorog), în care un obicei al Inorogului devine cauza apariție

---

[20] Vezi și nota editorilor pentru traghelaf — numele este inventat de Aristotel „pentru a demonstra că despre un nume fictiv nu se poate emite o definiție de esență, ci numai una nominală", II, 344.

[21] În *Fiziolog*, trăsătura caracteristică a lupului este tot înțelepciunea. Tot acolo întîlnim și monomahia (în *Istoria ieroglifică* lupta cu armăsarul) : „Cînd dară să luptă cu taurul să teme de coarnele lui. Pentru aceasta să suie la loc înalt și sărind îl apucă de gît și așa îl biruiaște și-l mănîncă". Înțelepciunea lupului mai e probată și de un alt obicei al său : „Lupii, cînd vor să treacă vreo apă, să adună mulți, apoi pun pre cei mai bătrîni înainte și unul, altuia ținînd coadele lor în gură, așa trec apa și nu le e frică să-i ia curgerea apei pre dînșii".

Filul este atît de greoi încît puii săi trebuie să se nască în apă pentru a se putea ridica în picioare, iar la trecerea apelor obiceiul este să meargă puii înainte, pentru că altminteri s-ar îneca în găurile făcute de picioarele celor bătrîni.

[22] Inorogul, „cînd va să margă, fuge curînd (aleargă — *n.n., M.M.*) și merge curînd în pustietate, să nu vază oameni, ci numai singur va să fie".

formelor hibride şi a împreunărilor nelegiuite : „În pustie apa strînsă în găvanele pămîntului, de soare să afec amară" şi numai cornul Inorogului (virtuţile curative ale acestuia sînt amintite mereu în *Istoria ieroglifică*) o poate îndulci : „Şi bea întîi iel, apoi celelalte gadini. Şi acolo unde sînt adunate gadinile şi aşteaptă pe Inorog, să împreună străine cu străine gadini şi să fac ceale mai preăslăvite dihanii. Adecă pardosul să împreună cu cămila şi să naşte această Camilopardos, adecă Zurnapa. Aşijderea şi alte gadini să împreună ; lupii cei mari sălbatici ai Indiei cu cîinii cei mari de la ţara Indiei i proci..". Cornul Inorogului este unalta expierii. Venirea Inorogului se petrece atunci cînd mulţimea păcatelor o cere : „Acel corn oamenii îl au de mult preţ de vreme ce biruieşte puterea otrăvii" (sau, în *Istoria ieroglifică* :„ căci otrăvurile acéstea, cornul Irodului — Inorogului — le va îndulci"). Inorogul, izbăvitor, este opus lumii gadinilor. Hameleonul, muncit de puii viperei care se nasc în pîntecele sale, imploră Inorogului izbăvirea. Atmosfera fantastică este legată de ieşirea din limitele universului ordonat şi din cele ale alegoriei, în tărîmul incoerenţei onirice. Hameleonul.. „cu ochii deşchişi somna şi cu toată fantaziia deşteptată visa. În care vis părérea chipuri ca acéstea închipuindu-i îi zugrăvea. Hameleonului, cu aer a să paşte şi cu vînt a să hrăni, firea fiindu-i precum pre marginea unii ape îmblă i să părea..[...]. de parcă înainte precum o zare de foc véde i să păru spre carea în toată nevoinţa năzuind şi la dînsa apropiindu-să, văzdu că atîta de mare era focul carele cu mare văpaie ardea, cît cu vîrvul parăi nuorii ceriului pătrundea, unde stihiia focului cu apa nuîrului mari şi groaznice trăsnete şi plesnete făcea (precum acéste doaî trupuri de stihii goale unul pre altul a nu priimi şi vrăjmăşéşte una pre alta a strica şi a împrăştiia obicinuite sint)".

Dimensiunile cresc brusc, mahia capătă grandoare universală. Elementul fantastic este generat totuşi de augmentarea datelor realului : „Iară în mijlocul focului o jiganie groaznică văzdu,carea la chip ca şopîrla, însă cu multul mai mare şi mai groasă a fi i să părea". Scene din *Fiziolog* referitoare la salamandră („Salamandra iaste jiganie cu patru picioare în chipul şopîrlei..[...]. însă atîta lucrare are că de o ar pune cinevaş pre cărbuni aprinşi, să stinge cărbunii şi ea nu pate nimic şi cu picioarele ei amestecă cărbunii şi cenuşa şi-i aruncă spre oamenii cei ce au pus-o în foc") pare o copie miniaturală a acesteia : „Aceasta în toate părţile prin pară primblîndu-se, fără saţiu jăratecul păştea şi de mare lăcomie şi spudza înghiţiia, nemică cevaşi de atîta înfocată văpaie betejindu-să".

Obiceiul de a paşte foc este specific unui singur animal. Hameleonul, care trebuia să se fi hrănit numai şi numai cu văzduh are de suportat consecinţe groaznice atunci cînd îndrăzneşte a mînca foc : „Hameleonul aşé cu dulce mîncarea sulimendriţii văzdind ..." încearcă să mănînce foc, să-şi altereze cu alte cuvinte trăsătura specifică. Leacul natural prilejuieşte iarăşi, pornind de la *Fiziolog*, descrierea chinurilor intraorganice : „...oaîle ohendrii în călduros pîntecele Hameleonului coborîndu-să, nu spre mistuire, ce spre zămislire, clătire a face începură, şi acmu embrionaţi, puii ohendrei, după a lor fire, pîntecele îi fărîma şi pentru ca în lumină să iasă, vintrele îi spinteca ...".

Viziunea ieşirii puilor de ohendră este terifiantă : „Puii ohendrii din pîntece-i ieşind, peste trup i să împleteciia, de grumadzi i să colăciia, îl pişca, îl muşca, şi nu laptele, carile nu avea, ce singele, carile din prin

toate vinele i să scurea, îi sugea. Într-acesta chip puii ohendrii şi născuţii lui şi atîta de cumplit din toate părţile de viaţă deşertîndu-l, şi cu toapsăc şi venin împlîndu-l în dureri aşé mari şi chinuri aşé nesuferite, îndată oteşirea în munte nu-i veniia [...]. Ce mai tîrdziu de mare şi minunată putérea cornului Inorogului asupră a toată otrava aminte îşi adusă.." [23].

După cum se observă şi în *Fiziolog*, prezentarea obiceiurilor ciudate ale animalelor se autonomizează, îşi pierde caracterul alegoric; animalele nu sînt fantastice prin alcătuirea lor, ci prin însuşirile lor. Uneori chiar unor animale foarte cunoscute şi pe teren românesc, *Fiziologul* le atribuie obiceiuri inexplicabile, rezultate fie din contaminarea motivului cu un altul, fie din situarea animalului în ţara sa de origine (de obicei India) care apare ca un tărîm al fabulosului. Deplasarea liniilor alegoriei animaliere înspre fantasticul animalier este generată la Cantemir şi de preluarea unor motive aşa cum se găsesc ele în *Fiziolog*.

Scopul acestor observaţii în marginea *Istoriei ieroglifice* este mai puţin urmărirea strictă a unor legături cu *Fiziologul*, cît revelarea unui sens comun în care sînt prelucrate motivele cunoscute şi privirea asupra influenţelor ca semne ale non-izolării *Istoriei ieroglifice* de contextul literar al epocii.

Este vizibilă în *Istoria ieroglifică* atît legătura relevată mai sus cu cărţile populare care uzează de scheme alegorice (dezbaterea, universul ierarhizat), cît şi cu acelea care folosesc pilda cu substrat alegoric (vezi parabola Inorogului în *Varlaam şi Ioasaf*, unde referirea alegorică este religioasă) sau cu cele în care fantasticul animalier este legat de motivul călătoriei — *Alexandria;* P. P. Panaitescu vorbea şi despre asemănarea modalităţii de construcţie cu cea a romanelor orientale — *Sindipa, Halima;* este cunoscută legătura cu romanul lui Heliodor, *Aethiopica*, carte populară şi aceasta. Încadrarea lui Cantemir în contextul literar al epocii şi în cel al literaturii bizantine poate cuprinde, alături de preluarea modalităţilor de construcţie amintite, şi predilecţia lui Cantemir pentru stilul sentenţios, ornat [24], precum şi cunoaşterea heraldicii, numismaticii [25], genuri limitrofe alegoriei animaliere în opera literară.

Acolo însă unde alegoria animalieră nu irumpe în fantastic, sub ea se citesc tendinţe moralizatoare, urmărirea caracterologiei prin relevarea trăsăturilor specifice arătînd o tendinţă clasicistă de dominare a materialului fabulos.

---

[23] Obiceiul este din nou tras din *Fiziolog*, unde găsim la capitolul „Pentru năpîrcă": „... cînd vor să se împreune unul cu altul pentru rodirea lor, bagă bărbătuşul capul în gura muieruşcii şi muieruşca, de dulceaţa lui, strînge şi taie capul şi-l omoară. Iară cînd vrea să nască pre puii ei, nu are fisin, adică partea cea de ruşine a trupului să nască. Numai aceia spre răsplătirea tatălui său, că dinlăuntru mănîncă pîntecele mă-sii şi aşa ies. Atuncea năpîrca, pînă nu moare, cîţi ajunge, mănîncă, iar ceilalţi fug încoace şi încolo şi să mîntuiesc de moarte".

[24] Dragoş Protopopescu, *Stilul lui Dimitrie Cantemir*, în „Analele Academiei Române, *Mem. Secţ. lit.*", seria II, tom. XXXVII, 1915, p. 137.

[25] Mihai Guboglu, *Dimitrie Cantemir — orientaliste*, în *Studia et acta orientalia*, III, 1961–1962, p. 141.

ILEANA MĂLĂNCIOIU—PROFIL LITERAR

DORINA GRĂSOIU

Pentru poezia română contemporană deceniul 1960—1970 are o importanţă cu totul remarcabilă prin aceea că a impus atenţiei publice numele unor autori tineri, ce şi-au afişat originalitatea chiar de la început, găsindu-şi extrem de repede tonalităţile specifice, bine distincte. Cititorul de astăzi poate deslusi glasul lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Ion Alexandru, Adrian Păunescu, Ion Gheorghe, Victoria Ana Tăuşan, Constanţa Buzea, Mihai Ursachi, Dan Laurenţiu, Ana Blandiana, Gabriela Melinescu, George Alboiu etc., fiecare cu timbrul său acoperind parcă, graţie unor accente rare, fondul creat de alţi posibili solişti. Lor, celor nominalizaţi într-o ordine evident subiectivă, li se alătură Ileana Mălăncioiu, stăpîna unui teritoriu liric ce-i aparţine în exclusivitate.

Debutînd în 1967 cu volumul *Pasărea tăiată*, poeta surprinde prin dramatismul şi uneori chiar duritatea unor scene pe care le evocă din viaţa fiinţelor de o puternică vitalitate. Construită tradiţional, fără a aspira deloc la acea „tentă" de modernism pe care o dă versul alb, poezia Ilenei Mălăncioiu este, în acest volum, o povestire lirică. Atentă totdeauna la mişcările din universul exterior, poeta pare că nu a luat cunoştinţă de sine ca entitate individuală, ci numai ca spectator ce vibrează la fiecare impuls din afară. Tensiunea lirică rezidă tocmai din semnificaţia pe care faptele exterioare o capătă prin repercutarea în sufletul poetei. Există în versurile primului volum o întretăiere a planului real cu cel mitic, ancestral, fiecare gest înscriindu-se într-un univers de datini străvechi. Pe această linie, Ileana Mălăncioiu a fost apropiată de o altă poetă care recepta din realitate aspectele vitaliste şi dramatice : Alice Călugăru, dar în plus faţă de ea, tînăra creatoare ajunge la o concentrare mult mai mare a expresiei poetice, beneficiind de un verb percutant.

A doua plachetă, *Către Ieronim* (1970), continuă liniile de forţă trasate în primul volum, dar prefigurează prin lirica erotică din ciclul *Pentru Ieronim* viitorul volum ce va apărea peste un an : *Inima reginei*.

Piese ca *Ursul*, *Naşterea cerbului*, *Boul jupuit*, relevă aceeaşi înclinaţie a autoarei pentru fiinţele puternice, impresionante prin vitalitatea lor, care învinge inerţia şi oboseala. În schimb, poezii ca *Richard inimă de leu*,

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 491—497 BUCUREŞTI, 1972

Către Aurelian etc. alcătuiesc începutul unui cîntec de dragoste al fetei ce-şi aşteaptă iubitul. Feminitatea ce răzbătea atît de greu în volumul de debut irumpe acum în versuri de o mare puritate.

Dar poezia erotică a Ilenei Mălăncioiu se deosebeşte fundamental de cea a colegelor ei de generaţie. Dacă pentru Gabriela Melinescu dragostea e o continuă luptă, un asediu îndelung asupra unei cetăţi ce trebuie cucerită, şi pentru Constanţa Buzea o realitate „suficientă sieşi, adică suverană" (cum remarcă Mircea Martin), pentru Ileana Mălăncioiu este însuşi sensul existenţei. Faptul nu apare subliniat de poetă prin gesturi largi sau declaraţii grandilocvente, ci este sugerat prin şoapte şi vorbe îngînate în cîntec. Poezia ei nu e imnul închinat dragostei materiale, senzuale, ci e starea de aşteptare a împlinirii sentimentului erotic.

Artistă înzestrată cu instinct poetic autentic şi cu remarcabilă vigoare, ea trăieşte aventura creaţiei cu aceeaşi intensitate cu care percepe existenţa. Încă de la început se conturează un temperament şi un limbaj aparte. Înclinaţia spre scenele dramatice, nuanţele tari ce colorează tablourile, conferă o notă de vitalitate poeziei sale. Cele „şapte zile din viaţa unui bărbat" pe care zeiţa i le dăruieşte îi alterează feminitatea cu întrebări ce o fac să simtă în suflet „turmele cum se-mpung". Poeta nu mai este Cosînzeana ce suspină după Făt-Frumos, ci fata care-şi cere dreptul de a-l iubi pe zmeu :

„O, toate fetele acelea din poveste
Care de teamă v-au urmat mereu,
Cînd e atît de simplu şi de omeneşte
Să-ncerci o dată să iubeşti un zmeu !"

(Ruga — Pasărea tăiată)

Spectacolul vieţii i se oferă de timpuriu ; un univers înconjurător dominat de legi inexorabile ce stîrnesc în conştiinţa individului nesiguranţă şi teamă. Omul e o fiinţă supusă ce nu-şi cunoaşte drumul, dar îl urmează orbeşte, fiind dinainte prestabilit :

„Stau păpuşile-atîrnate, fire care nu se văd,
De scufie şi de braţe le-au legat frumos de sus
Dedesubt e păpuşarul ce din cînd în cînd le mişcă
Şi în locul lor vorbeşte dacă au ceva de spus.
. . . . . .
Cîte una dintre ele e retrasă dedesubt
Şi apoi se-nalţă alta tot cu ochii ca de leu
Şi cu părul de mătase şi cu mijlocul subţire
Care nu ştiu dacă rîde sau de plînge-n locul meu"

(Păpuşarul — Către Ieronim)

Jocul „de-a baba oarba" devine astfel simbolul vieţii în haosul existenţial :

„Dar descînt în gînd şi descînt plîngînd
Şi nu înţelege ce chip şi ce nume
Şi te-aştept să vii şi mă leg la ochi
Şi joc baba oarba singură pe lume !"

(Ritual — Către Ieronim)

De aceea, poeta încearcă să descifreze în fenomenele simple semnele destinului : zborul nesigur al buburuzei îi întăreşte speranţa că-şi va găsi perechea :

„Închid o clipă ochii să uite c-o pîndesc
Sperînd că poate-aşa îmi va răspunde
Şi simt cum îşi ia zborul de pe mînă
Şi ştiu că mă mărit dar nu ştiu unde..."
(Vîrsta — Pasărea tăiată)

Cîntecul cioichii îi înfioară închipuirea amintindu-i de moarte (*Cioica — Pasărea tăiată*).

Misterul rămîne însă nepătruns ; nici vorba meşteşugită nu reuşeşte să deschidă „poarta fără chei" :

„Am încercat într-o zi să deschid
Cu versuri ticluite dinadins,
Parcă de partea cealaltă a vorbei
Îşi lipise urechea un ins."
(Poarta fără chei — Pasărea tăiată)

Conştiinţa menirii pe care o are („Cînt pe inimă ca pe o frunză de fag/ Stau oamenii-n drum ca să/ m-audă cum cînt" (*Vis — Pasăre tăiată*), nu ameliorează cu nimic sentimentul disperării în faţa singurătăţii existenţiale :

„Să simt că-ncepe să mă-nece această plîngere prelungă
Şi nu e nimeni să mă scoată din ea şi să încep să ţip
Cît pot către pereţii care se clatină-mprejur de parcă
Au fost ziditi dintr-o greşeală pe-o temelie de nisip."
(Dorinţa — Către Ieronim)

Jocul „de-a baba oarba" îşi are însă regulile lui şi de întunericul de pe ochi nu poţi scăpa decît în doi :

„Şi trebuie să prind pe cineva
Aşa cum sînt cu ochii-ntunecaţi
Că numai astfel regula de joc
Vă-ndreptăţeşte să mă dezlegaţi".
(Ritual — Către Ieronim)

Dorul de pereche e surprins începînd de la hotarul labil dintre vîrsta jocului în „pătrăţelele şotronului" şi cea a „dragostei la ochi legată". (*Sfîrşitul copilăriei — Pasărea tăiată*).

Sentimentul predestinării apare obsedant ; în gestul copilăresc al atingerii mîinilor poeta încifrează actul alegerii şi al însemnării :

„Şi poate mîinile acelea mici
Murdare de albuş te-au prins cu greu,
Te-au însemnat atunci fără să ştii
Şi am crezut că semnul e al meu.

Că azi te-aştept în locul odată liniştit
Şi ciorile ce zboară parcă-se-ntorc în ou

Să-mi învîrtească paiul înfipt pe lîngă ele
Să vii și să-mi strîngi mîinile din nou."
(Te aștept — Pasărea tăiată)

Alesul e unul, o dată pentru totdeauna, și dacă a greșit călcînd peste „aburul morților dintr-o vîlcea" nu mai e decît o singură cale : „să descînți în gînd, să descînți plîngînd" numele lui, cerîndu-l „îngerului luminat" :

„Înger luminat, duhul i l-ai luat
Viață după moarte, dă-mi-l îndărăt
Și-am să vin tot eu și să ți-l aduc
Cînd o fi cu părul alb ca de omăt.

Îl cheamă Ion și-i fecior de om
Cum n-am cunoscut, cum n-am mai văzut,
Dacă nu-i mai ai trupul să mi-l dai
Fă-l de la-nceput suflînd peste lut."
(Ritual — Către Ieronim)

Perechea capătă astfel semnificația posibilității unice de ieșire de sub imperiul întîmplării. Trăirea prin celălalt ordonează haosul și face să dispară teama ce bîntuie ființa :

„Cînd se face întuneric pot trăi din umbra ta
Care umbra mea firavă în tăcere o înghite ;
Pot trăi din însăși umbra aruncată peste lume
Numai nu-ți lua dinspre mine ochiul tău cel bun, iubite."
(Ochiul tău cel bun — Inima reginei)

Dar în poezia Ilenei Mălăncioiu cuplul erotic nu reușește să existe decît dincolo de moarte. Drama singurătății echivalează astfel cu drama vieții :

„Vom lua tot de la capăt pînă cînd vom ajunge
Să mă lași altui om și atunci vom muri
Și rădăcini de flori vor sparge piatra
Pusă-ntre noi, cu grijă, de cei vii."
(Epilog — Către Ieronim)

Gesturile partenerilor sînt în contratimp ; există o veșnică neconcordanță între sentimente :

„Cine a păcătuit de-am fost la fel
Și n-am fost frați de mamă sau de tată
Ci te aștept sub plopul ce se zbate
Că nu te pot iubi ca pe un frate
Și nu mă poți iubi ca pe o fată?"
(Am semănat cu frunza — Către Ieronim)

Deși „fii de zei" ce, pentru a trăi, au fost trecuți prin „sînul unor tinere femei", fiecare se știe damnat, încercînd să-și ascundă semnele. Femeia își cunoaște blestemul trupului de a nu fi văzut de ochi străin (*Asemenea ielelor — Către Ieronim*), iar bărbatul „cu oasele zdrobite și

tîmpla de argint" fuge „cu apa morților prin cîmpie" de frica privirilor. (*Apa morților — Către Ieronim*).

Neputința împlinirii sentimentului în planul existenței reale creează o răsturnare în ordinea firească a lucrurilor : dispare granița dintre viață și moarte ; tărîmurile se întrepătrund prin soiiile pe care și le trimit și prin solidaritatea viilor cu morții. Imaginea femeii se dedubleză, coexistînd ipostaza tipului originar cu umbra sa de după moarte :

„Iarăși văd trupul reginei din bucăți făcut, iubite,
Și cînd tu îl porți pe umăr mîna dreaptă i se pierde
Și se pierde mîna stîngă și se pierde tîmpla rece
Și se pierde însuși ochiul ce m-așteaptă-n iarba verde.

Și eu trec pe urma ta și-adun brațele pierdute
Fruntea albă, părul galbin, ochiul tulbure și rece
Și cînd toate-s așezate înapoi precum au fost
Să le dau din nou suflare, sufletul în ele-mi trece.

Mi se face tîmpla rece, mi se face gol în frunte
Glasul meu își uită gura împietrită care-l poartă
Astfel una cîte una părți din mine s-au pierdut
Și începe să le-adune înviatul trup de moartă.

Și le pune cap la cap și-apoi suflă peste ele
Și le dă-napoi suflarea și așa pînă tîrziu
Trupurile noastre blînde în tăcere se arată
Înaintea ta iubite, unul mort și unul viu."

(Trecere — Inima reginei)

Dragostea capătă consistență numai în lumea veșniciei. Dincolo de ea, gesturile de tandrețe sînt întrerupte de imaginea reginei moarte, ce iartă „trista regelui idilă" :

„Dară tu m-alungi, iubite, mîngîindu-mi fruntea rece
Și cu frică sărutînd-o ca pe-o frunte de copilă,
Peste care umblă mîna moartei și privirea ei
De regină care iartă trista regelui idilă."

(Solie — Inima reginei)

E o atmosferă halucinantă și stranie, unde bîntuie neliniștea și întrebările fără răspuns. Între cei doi dăinuie veșnic umbra moartei :

„E sufletul ei aici între noi,
Înadins l-am chemat că știam c-ai să vii
Întreabă clar, a șoptit că-ți va spune
Ceva despre ce va mai fi".

(Spiritism — Inima reginei)

Femeia, pentru a cunoaște o clipă liniștea iubirii, se vrea imaginea moartei ce a fost și va deveni :

„Ci iar regina ta colindă peste lume
Și ochiul meu născut de trupul său se-arată

Și trupul meu e umbra eternului ei trup
Intrat în umbra cea adevărată."
(Singurătate — Inima reginei)

sau

„Nu semăn eu, Natanael, cu iubita cea moartă
Și nu am să semăn mai mult în curînd?"
(Ia-mi fruntea-n palme — Inima reginei)

În creația Ilenei Mălăncioiu se poate observa o schimbare a atitudinii poetice și anume trecerea de la extravertire la introvertire. Dacă în primul volum : *Pasărea tăiată*, împrejurările, contextul existențial creau întrebările (fapt remarcat de critică și catalogat : poezie cu anecdotă), în volumele următoare : *Către Ieronim* și mai ales *Inima reginei* întîmplările din realitatea imediată nu mai constituie pretextele adînciiii în zona incertă a eului interior.

Transcenderea din planul fizic în cel metafizic nu se face printr-un proces îndelungat, ci brusc, puține fiind poeziile ce anunță saltul.

În faza inițială poeta e un spectator la „minunile" vieții, care i se dezvăluie dintr-o dată, prin accidente relevante, provocîndu-i vagi neliniști :

„Copii satului s-au adunat
În jurul lor și stau proptiți în bîtă
Și cînd ai crede că-ncetează lupta
I-apropie din nou și-i întărită.

Eu am plecat din munte prea devreme
Și mi-au amestecat pe drumul lung
De bunăvoie turmele în suflet
Să-i vadă și să rîdă cînd se-mpung."
(Berbecii — Pasărea tăiată)

Acum, ființa și neființa sînt delimitate strict și trecerea dintr-o stare în alta cutremură imaginația :

„N-am murit, Ieronim, nici în noaptea aceasta,
Dar am plîns cît o femeie și cît un bărbat la un loc;
O aripă de vrabie este pleoapa mea dreaptă,
Cineva îmi spune că bate de rău
Și frică îmi e de tot ce mă așteaptă."
(O aripă de vrabie — Către Ieronim)

Ulterior, starea poetică e provocată tocmai de această nemărturisită voluptate a pendulării între viață și moarte. Poeta se află, parcă, la hotarul dintre cele două tărîmuri, apărînd, pe rînd, fie într-o ipostază, fie în alta :

„Și sînt moartă dacă trupul meu de moartă luminează
Și sînt vie dacă-ți place chipul meu de fată vie."
(Ochiul tău cel bun — Inima reginei)

Nu mai e acea privire genuină de la început, descoperind misterul vieții în orice fapt banal, ci conștiința chinuitoare a omului matur că nu-și poate împlini destinul decît prin prelungirea în celălalt.

Dragostea, în concepția poetei, e unicul mod de supraviețuire și marea sa aspirație este de a învinge singurătatea existențială prin cuplul erotic. Motto-ul creației ei ar putea fi unul din versurile lui Vasile Voiculescu : „Perechea este țelul, porunca sacră-a firii" :

„Ochiul tău cel bun, iubite, care sufletul mi-l știe
Cum e el nu cum se vede prin tristețea adunată
S-a-ndreptat din nou spre mine . . . . . .
. . . . . .
Pot trăi doar din privirea ta-ndreptată către mine
Ca un aer bun ce schimbă din obștească agonie."
(Ochiul tău cel bun — Inima reginei)

Piesele ultime sînt cu totul lipsite de anecdotă, dispărînd pretextele de orice fel. Poezia devine, astfel, cîntec, bocet, descîntec, șoaptă :

„Suflet mîngîiat de foc,
Pasăre fără noroc,
Cu aripă frîntă,
Trece și cîntă,
Cîntec curat,
Numai în lumea Morților cîntat..."
(Cîntec — Inima reginei)

sau

„Și mă lasă
Cu iubita moartă pe masă
La miezul nopții
La stîlpul porții
La colțul casei
În vis
În ochiul deschis..."
(Cîntec — Inima reginei)

Nu există lamentații, reproșuri și nici întrebări patetice, ci numai neliniște și incertitudine ce se furișează în fiecare vers și străbate dincolo de el :

„Sînt singură, iubite, ca umbra unei moarte
Ce nu-și poate desprinde profilul ei din tină
De-adevăratul trup spre care ochiul tău
Se-ndreaptă ca spre-o veșnică lumină."
(Singurătate — Inima reginei)

Poetă adevărată, prin temperament și destin, ea reușește să-și comunice trăirile, emoționînd și convingînd că în peisajul liric contemporan există un tărîm a cărei figură dominantă se cheamă Ileana Mălăncioiu.

SATIRA ȘI FANTASTICUL LA MIHAIL BULGAKOV

MIHAI NOVICOV

Prin definiție, satira trebuie să aibă adresă. Deci și un scop. Drept urmare, legea reflectării găsește aici un teren deosebit de prielnic de a se manifesta. Pentru ca satira să fie eficientă se cere ca obiectul ei să poată fi recunoscut. Altfel satira își pierde rațiunea de a ființa.

S-ar putea deduce de aici că între satiră și fantastic ar exista o relație de incompatibilitate. Și totuși realitatea literară invederează contrariul. Scriitorii satirici nu numai că nu au ocolit fantasticul, ci dimpotrivă, l-au cultivat cu insistență.

Dar în satiră fantasticul e întotdeauna convențional. Fie de incifrare, fie în vederea unei subliniate generalizări, fie având misiunea de a concretiza o intenție hiperbolizantă. E larg folosită alegoria, dar apar și alte procedee caracteristice „limbajului esopic". Fabula s-a constituit în acest sens din cele mai vechi timpuri ca un exemplu frapant. Ca un simplu procedeu de incifrare intervine fantasticul în *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir sau în *The travels by Samuel Gulliver* al lui J. Swift.

O funcție diferită are grotescul. Analogă într-un fel caricaturii în arta plastică. Așa se realizează, de pildă, portretele în *Tablete din țara de Kuty* ale lui Arghezi sau în *Istoria unui oraș* de Saltîkov-Scedrin. Un maestru al grotescului fantastic a fost Maiakovski. Prin reducția viziunii de ansamblu asupra unui personaj la o „reluare pe mai multe voci" a trăsăturii respingătoare ce-l caracterizează cel mai pregnant, tot portretul se restructurează în conformitate cu unghiul de vedere ales. Dar astfel „adresa" satirii rămîne evidentă. Realitatea e deformată, însă procedeul deformării e comunicat. El guvernează transmiterea informației.

În *Mantaua* lui Gogol finalul e tot atît de convențional ca și funcțional. Personajul căruia îi este hărăzit să treacă printr-o întîmplare fantastică nici n-are nume, i se spune doar „persoana însemnată", ceea ce sugerează semnificația parabolică a deznodămîntului.

Relația aceasta relativ simplă, liniară, între satiră și fantastic se complică în cadrul romantismului. Spre deosebire de satira clasică, ironia

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 499–504 BUCUREȘTI, 1972

romantică nu are propriu-zis adresă, sau, mai exact, obiectul satirei devine întreaga realitate pe care scriitorul o opune siesi. Jean Paul Richter o spune fără echivoc : „Cînd omul, asemenea teologului de altădată, contemplă lumea terestră de la înălțimea lumii imateriale, prima îi apare plină de micime și deșertăciune ; cînd se servește de lumea mică, așa cum face umorul, pentru a măsura lumea infinită, el naște acel rîs în care se amestecă un soi de durere cu un soi de măreție" [1].

Din punct de vedere structural-poetic, fantasticul e în acest caz de o cu totul altă natură. Izvorul lui e de obicei o anume dereglare care adeseori are ca model visul (coșmarul, halucinația). Tabloul zugrăvit (de încadrare a acțiunii) se alcătuiește inițial, de regulă, în conformitate cu cerințele mimesis-ului, ba este chiar, în multe cazuri, ostentativ de „adevărat" (prin reliefarea unor detalii). Dar la un moment dat o anumită relație normală se inversează. Ca în geometria lui Lobacevski. În consecință, întreaga realitate începe să se restructureze parcă ascultînd de comandamentele acestei relații noi. Dereglarea inițială provoacă o reacție în lanț, totul capătă o alură fantasmagorică, nimic nu mai seamănă cu ceea ce trebuie să fie. Dintr-o lume a „asemănării" sîntem azvîrliți într-o lume în care jocul imaginației se dezlănțuie ca într-un vîrtej de nimic îngrădit.

În acest fel par să fie construite și multe din prozele lui Kafka, cu deosebire doar că la acest autor echivocul se prelungește. Se naște aparența unei continue pendulări între real și fantastic, ceea ce amplifică senzația de coșmar.

Cazuri caracteristice de ambiguitate ce se produc în urma ciocnirii dintre satira și fantasticul neadecvat găsim în unele lucrări ale prozatorului și dramaturgului Mihail Bulgakov. „Întocmai ca și marele său dascăl Gogol, citim într-un articol de comentariu, Bulgakov îmbină fantasticul cu satira" [2]. Din parte-ne noi subscriem numai partea a doua a propoziției. Pentru că deosebirea de Gogol e netă.

În *Diavoliada* (apărută, nu știu de ce, în *Secolul XX* cu titlul schimbat) totul începe într-adevăr ca la Gogol, doar că, poate, caricatura e mai tăioasă, elementele de grotesc mai proeminente. Satira (din primele rînduri se simte că nuvela e satirică) are o adresă precisă — birocrația. Astfel nuvela devine încadrabilă într-o serie tematică foarte bogat reprezentată în literatura sovietică a anilor 20, să zicem — de la Zoscenko la Maiakovski. Ca și în foarte multe schițe, nuvele, povestiri și chiar romane ale acelui deceniu, locul acțiunii e o instituție absurdă, o instituție în care toți funcționarii se agită foarte mult, dar nimeni nu face nimic. Personajul principal e și el un „tip" — un funcționar mărunt și filistin, avînd un singur ideal — să fie lăsat să vegeteze așa și mai departe, să nu-l deranjeze nimeni. În locul scandalului el preferă să primească salariul în natură (în chibrituri care nu se aprind). Dar tocmai acestui ins prin excelență neputincios i se întîmplă să aibă parte de o pățanie ieșită din comun : confundînd numele noului șef cu sfîrșitul unei fraze de dispoziție, el comite o mare gafă și este concediat. Deci, ca și în cele mai „clasice" producții comice, la originea aventurii neobișnuite e o coincidență stupidă, un fel de qui pro quo. Însă din acest

[1] Cf. Vera Călin, *Romantismul*, București, 1970, p. 195.
[2] Vladimir Lakșin, *Mihail Bulgakov*, „Secolul XX", 8, 1971, p. 184.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

grăunte creşte un arbore imens al imaginaţiei. Încercînd să se apere, să caute înţelegere, el se ciocneşte firesc numai de birocraţi, care, tot atît de firesc, nu acordă nici o atenţie jelaniilor sale. Disperarea îi pricinuieşte o stare de încordare nervoasă cu totul neobişnuită şi micul nostru Korotkov (Scurtu) începe să aibă halucinaţii. Senzaţia că temutul său duşman s-a dedublat, că sînt doi Kalsoner — unul cu barbă, iar altul fără barbă, precum şi un şir de alte peripeţii cu totul ieşite din comun îl smulg dintr-o dată din lumea reală şi-l aruncă brutal într-o lume „înnebunită", răsturnată, într-o lume care a pierdut înfăţişarea normală, în care legile cunoscute ale cauzalităţii nu mai funcţionează şi, dimpotrivă, în care totul devine posibil. Din acest moment imaginaţia fantastică a scriitorului irupe furtunos în ţesătura epică a povestirii, pulverizînd-o. Korotkov discută cu statuia lui Ian Sobieski, se întîlneşte cu sine însuşi în lift, vede cum unul din cei doi Kalsoner se transformă într-un motan... Nu se mai miră de nimic, împotriva lui se organizează o urmărire militară cu puşti şi mitraliere, el se apără cu bile de biliard etc. etc. Pînă cînd, „soarele sîngeriu se sparse în capul lui şi altceva nu mai văzu nimic".

Impresia e a unui joc de pisică cu şoarecele. Obiectivul satirei este atins în primele cîteva pagini ale naraţiunii. Duşmanul (şoarecele, adică Korotkov, Kalsoner, birocraţia) este răpus. Însă pisicii îi place să se joace. Zborul fanteziei devine joc, literatura devine ludică. La Gogol fantasticul e un mijloc de potenţare a satirei, la Bulgakov satira se profilează doar ca un pretext pentru dezlănţuirea imaginaţiei. Ironia devine astfel romantică.

În *Ouăle fatale* construcţia mai amplă e totuşi de acelaşi gen. Războiul cu monştrii nu mai e conceput ca o dezvoltare a satirei. Contactul cu adresa s-a pierdut. E din nou o demonstraţie a abilităţii scriitorului, a posibilităţilor nelimitate ale fanteziei de a crea, pornind de la o mică „dereglare" în tabloul realităţii (încurcătură cu cele două serii de ouă care greşesc destinaţia), o lume fantasmagorică în care imaginaţia se simte complet eliberată de orice constrîngere mimetică. De aceea ca şi în cazul *Diavoliadei* naraţiunea ca atare e „deschisă" : din punctul de vedere al legilor de alcătuire a subiectului, prin însăilarea de noi şi noi aventuri, ea ar putea continua cît ar vrea autorul. Finalul am putea zice că nu e epic, ci estetic. E doar simţul măsurii artistice care-i dictează autorului că trebuie să pună punct.

Concludentă din acelaşi punct de vedere e şi comedia *Ivan Vasilievici*. Adresa satirei e şi aici de la început foarte clar indicată — *tiranomania*. Să ne amintim că şi Ostap Bender al lui Ilf şi Petrov, cînd şi-a dat seama că nu-şi poate împlini visul de a deveni un Monte-Cristo, se consolează cu gîndul că se va recalifica într-un administrator de bloc. Din motive variate, a căror explicaţie e în afara problemei, în literatura sovietică a anilor 20 insul învestit cu această funcţie a devenit un fel de simbol al setei de puterea tiranică, sete ce literalmente devora o puzderie de oameni de nimic, cărora le-a reuşit să se aciuiască ba ici, ba colea în imensul aparat birocratic al noii republici, şi care, tremurînd de frică în faţa superiorilor, căutau cu înverşunare oameni mai mici şi mai slabi, cărora să le poată comanda. Dar în piesa lui Bulgakov pe acest „tiranel" îl cheamă Ivan Vasilievici (ca şi pe „ţarul groaznic" de altădată), iar de persecutat el persecută pe un „modest" şi timid inventator, care a descoperit secretul maşinii de călă-

torie în timp (Pînă aici similitudinile cu *Baia* lui Maiakovski sînt bătătoare la ochi). Însă satira cu adresă se termină aici, inventatorul pune în mișcare mașina și... se constată că cei doi Ivan Vasilievici se aseamănă leit și la înfățișare. Asemănarea declanșează o suită de qui pro quo-uri de un comic savuros. Scenele în care se desfășoară aventurile administratorului la curtea lui Ivan cel Groaznic, unde e luat drept țar, ca și acelea în care veritabilul țar e asaltat de locatari, nu se încadrează în nici un fel în subiectul piesei. Sînt de fapt niște numere de estradă intercalate în spectacol, posibil și sub influența teoriei lui Meierhold și Eisenștein cu privire la „montajul numerelor de atracție", dar și într-un anumit consens cu caracterul de estradă al dramaturgiei lui Maiakovski. În piesă, numerele acestea, firesc, nu pot avea o extindere prea mare, din cauza limitelor unei reprezentații scenice. Însă procedeul folosirii unei „dereglări" (adică prin admiterea unei singure anomalii fantastice) pentru dezlănțuirea jocului liber al imaginației e același ca și în nuvelele amintite.

În *Meșterul și Margareta* compoziția e mai complexă. Romanul conține și un „roman în roman" — istoria lui Pilat din Pont și a lui Isus Hristos Nazareteanul sau Yeshua Ha-Nozri, cum îl numește Bulgakov. E un roman de o ținută clasică impresionantă, foarte rusesc și foarte tendențios, oferind o interpretare personală a legendei biblice, cu un substrat mesianic ușor de descifrat. Pilat din Pont e o victimă a puterii, pe care tot el și-a dorit-o, iar Yeshua triumfă moralicește tocmai pentru că e imun față de orice tentație de a beneficia de roadele posibile ale autorității sale. Tiranomania e după Bulgakov boala veacului și tocmai pe acest ax ideologic „romanul în roman" e introdus în compoziția epică de ansamblu. Aici din nou stratul satiric e destul de gros. Problema s-ar preta la un comentariu sociologic nu lipsit de interes. Revoluția socialistă desființînd baza economică pe care se întemeia în trecut stăpînirea unor oameni de către alți oameni, situația nouă îi aruncă pe toți cei posedați de setea puterii într-o veritabilă disperare. Dar pentru că nu pot ieși din propria lor natură ei încearcă în fel și chip să se adapteze răsturnării, speculînd tocmai una din cuceririle cele mai de seamă ale revoluției — instaurarea principiului de colaborare ca modalitatea principală de rezolvare a treburilor publice. Candoarea celor neinițiați le dă posibilitatea impostorilor să se erijeze în tirani, tirani mărunți și vremelnici, dar totuși tirani, cu atît mai odioși și mai periculoși cu cît simt că e totuși de „o oră" califatul lor. În trecut, burghezia avea grijă să mascheze tirania cu ajutorul unui sistem de libertăți fictive, foarte bine pus la punct. Puterea sovietică a rupt vălurile. Autoritatea a devenit publică și într-adevăr responsabilă. Din care cauză accesele de tiranomanie nu pot să nu se desfășoare în scenă deschisă. Ca un fel de epidemie spasmodică, setea de putere se întinde ca o pecingine, și împotriva acestui pericol public scriitorul mobilizează toată verva sa satirică. Tema a treia — a maestrului, a artistului sau scriitorului — plasată oarecum în penumbră, se încadrează și ea organic în întreg, scriitorul adevărat, apostol al adevărului devenind, firesc, țintă a unor persecuții stupide, dezlănțuite și dirijate de „tiranii mărunți", instalați în regatul literaturii (faimosul MASSOLIT). Pînă aici totul e de o logică artistică strînsă. Și tocmai prin această stringență se justifică și intervenția elementului fantastic. Tiranomania naște și proliferează inevitabil birocrația, formalismul, impostura, iar odată cu aglomerarea acestora în fapt lucrurile

pierd conţinutul lor adevărat. Totul devine invers, totul e preţuit anapoda, ceea ce creează o situaţie deosebit de favorabilă pentru strecurarea în această lume a unor şarlatani, excroci şi scamatori. În păienjenişul de relaţii inversate, întreţinute de tot felul de tirani şi tiranişori, indivizii de această categorie nu pot să nu se simtă în elementul lor. Şi astfel, terenul este pregătit pentru intrarea în scenă a oberscamatorului, consacrat în această ipostază de o tradiţie literară milenară. Apare Mefisto. E momentul dereglării. Woland ascultă la început de regulile jocului, şi cît timp nu renunţă la „respectarea aparenţelor", satira rămîne satiră (în sens clasic), iar fantasticul-convenţional, cu o funcţie precisă — de a potenţa satira, de a reliefa şi mai pregnant impostura, de a da maximum de eficienţă denunţării. Dar astfel, ca şi în alte cazuri, satira devine nimicitoare, şoarecele e ucis, însă... jocul continuă. Pisica n-ar fi pisică dacă l-ar mînca dintr-o dată. Scriitorul se amuză şi jocul imaginaţiei fantastice devine debordant. Diavolul, costumat într-un profesor de magie neagră (angajîndu-se să includă în spectacol şi demascarea ei) smulge capetele spectatorilor şi le aşază la loc, prietenul lui motanul Beghemot sare pe candelabru şi de acolo trage cu mitraliera, Margareta devine vrăjitoare, e invizibilă, zboară pe o mătură, Satana o invită la un bal infernal etc. etc.

Nouă ni se pare că încercările de a descoperi în toate aceste întorsături fantasmagorice ale acţiunii nişte „conţinuturi" filozofice sînt deşertăciune, întocmai ca şi presupunerile privitoare la „tipicitatea" lui Woland şi a acoliţilor săi. (S-a ajuns pînă şi la caracterizarea motanului Beghemot). În momentul în care, într-o operă satirică, fantasticul pierde caracterul său convenţional şi funcţional şi devine oniric, satira se dizolvă în această cascadă de jocuri de artificiu ale imaginaţiei, şi cel mult mai poate fi vorba de acea ironie de tip romantic, care, în conformitate cu definiţia lui Jean Paul Richter, vizează de acuma nu cutare aspect al realităţii cognoscibile, ci întreaga lume finită, condamnată să apară în întregimea ei ca o jucărie ridicolă în mîna geniului, care tocmai datorită forţei sale demiurgice de a fantaza atinge în extaz infinitul.

În planul istorico-literar ni se pare că animozitatea cu care au fost întîmpinate la timpul lor şi de către critică şi de către cercuri largi de cititori unele opere ale lui Bulgakov, ar putea fi explicată şi prin această trăsătură specifică a lor — de a face ca pe nesimţite satira cu adresă directă să se transforme — printr-un joc al dereglărilor — într-o dezlănţuire de nimic îngrădită a imaginaţiei fantasmagorice. Oamenilor care abia au ieşit dintr-o încleştare extrem de dură, care cu preţul unor mari sacrificii şi renunţări începeau abia să construiască o lume nouă, putea să li se pară că rîsul homeric al artistului e cam deplasat, că depăşind graniţele satirei cu adresă (de fapt, ale satirei ca atare), angajîndu-se într-un „joc" dezlănţuit, metafizic, aproape satanic, scriitorul îşi bate joc de întreaga realitate înconjurătoare. Azi, în perspectiva împlinirilor şi a experienţelor acumulate de atunci, reproşul ne pare nedrept, însă ar fi tot atît de nedrept să-i condamnăm pe autorii lui. La o analiză estetică atentă, extinderea de substanţă ludică a materiei satirice nu apare deloc ca o excrescenţă, ci ca o emenaţie logică tocmai a conţinutului satiric, însă logică doar din punct de vedere estetic. Tabloul halucinant poate fi interpretat şi ca un avertisment, ca o reliefare pregnantă a incompatibilităţii totale dintre fenomenul satirizat şi idealurile umane ale autorului. Viciul în raport cu aspiraţiile geniului

uman e întotdeauna absurd, în consecință orice victorie, pînă și vremelnică și limitată a viciului ne aruncă brutal într-o stihie întoarsă la discreția absurdului. Absurdul deformărilor incompatibile cu omenescul primar e denunțat prin hiperbolizarea tocmai a absurdului de el generat. Cel ce a ridicat sabia, e lovit de sabie. Iar scriitorul triumfător, demonstrînd cît de bicisnic și mizerabil e dușmanul ce părea de temut, e în drept să rîdă cu hohote, are drept să se amuze sărbătorindu-și victoria.

Acum relația aceasta, aparent cu totul insolită, între satiră și fantastic ne pare perfect valabilă, chiar generatoare de sensuri estetice noi, însă pe moment, poate tocmai noutatea ei a șocat, să zicem tot așa cum altădată l-a șocat pe Bielinski latura fantastică din *Dublul* sau *Găzdărița* ale lui Dostoievski.

Însă timpul dă întotdeauna dreptate scriitorului. Și poate tocmai această recunoaștere întîrziată conferă azi operei lui Bulgakov un spor de prestigiu.

ÎNCEPUTURILE POEZIEI CEHE MODERNE: KAREL HYNEK MÁCHA

SIMONA CIOCULESCU

Exegeza istorico-literară a demonstrat faptul că pînă în secolul trecut poezia a fost domeniul cel mai vitregit al literelor din Boemia. Chiar veacul al XVI-lea, aşa-numitul veac de aur al culturii cehe (coincizînd cu domnia lui Rudolf al II-lea) a rămas steril în privinţa acestui gen. Puţinii poeţi de vocaţie autentică, ca Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic, au scris în limba latină. Cît priveşte versul ceh, acesta apărea aproape în exclusivitate în cadrul literaturii religioase. Pe de altă parte, în secolul imediat următor, împrejurări istorice nefavorabile au frînat aproape complet, timp de aproximativ o sută cincizeci de ani, progresul culturii naţionale [1]. Abia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea se creează condiţii mai favorabile pentru reafirmarea conştiinţei cehe. Mai întîi, elementul ceh urban (foarte diminuat) se întăreşte printr-un aflux de origine rurală, pentru ca apoi să se ridice o pleiadă de intelectuali patrioţi — aşa numiţii *deşteptători* (buditelé) —, care încep opera de resuscitare a vieţii şi culturii Boemiei. Se deschidea, astfel, epoca de mare ebuliţie spirituală şi artistică cunoscută sub numele de *epoca renaşterii naţionale*. Se editează ziare, apar cărţi cehești, se joacă piese autohtone de teatru. Se publică primele *apărări ale limbii cehe* (K. V. Thám) care demonstrau egalitatea acesteia cu limba germană şi latină. Tot acum se pun şi bazele ştiinţei istorice cehe

[1] Bătălia, de tristă amintire pentru cehi, de la Muntele Alb (1620), cînd rebeliunea statelor boeme contra regelui Ferdinand de Habsburg a sfîrşit prin zdrobirea partidei protestante, a avut urmări copleşitoare pentru acest popor din centrul Europei. Nobilimea şi intelectualitatea ţării învinse au fost distruse sau exilate (Comenius), bunurile lor confiscate şi date străinilor. Întreprinsă prin forţă, germanizarea a proscris limba cehă din viaţa publică şi din cultură. Noua diriguire ducea o politică de recatolicizare silită a populaţiei, de sabotare a învăţămîntului în limba naţională, de destrămare a vieţii politice şi culturale, prin impunerea la conducere a bisericii romano-catolice şi a unei aristocraţii alogene. Singurul loc unde se mai menţinea vie conştiinţa de sine a naţiunii erau straturile populaţiei mici şi mijlocii, iar elementele de cultură care au supravieţuit au fost cele populare.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 505–513, BUCUREŞTI, 1972

(Palacký), ale filologiei slave (Dobrovský, Jungmann), ale ştiinţelor naturii (Purkyně, Presl) etc.

Literatura cultă se afla şi ea la un început de drum. Poezia în special era handicapată de lipsa aproape absolută a tradiţiei. Fără modele, fără o critică orientativă, fără o erudiţie care să compenseze celelalte carenţe, iniţiatorii poeziei cehe moderne se simţeau dezorientaţi. Într-o limbă ezitantă şi nemlădiată, ei reluau teme anacreontice, ecouri slăbite şi deformate ale poeziei galante a secolului al XVIII-lea francez sau executau naive variaţii pe tema cunoscutului *carpe diem* horaţian, imitînd fără mare abilitate poeţi de mîna a doua ca Gessner, Gresset, Florian sau Baur-Lormian.

Versurile publicate în almanahurile poetice ale lui K. V. Thám (1785—1786) nu depăşeau idilismul galant al unui Gleim, cîntîndu-i încă pe Chloris, Chloe şi Phillis. Societatea literară a lui Puchmayer (1769—1820), organizată în felul *Heinbundului* din Göttingen, cultiva tot o poezie anacreontică şi epicureană avînd ca modele idilele germane şi alegoriile didactice ale lui Klopstock, Bürger etc.

Spre 1815, mişcarea naţională cehă îşi schimbă caracterul. Prima generaţie de scriitori patrioţi, crescută în spiritul filozofiei secolului luminilor, cedează locul unei a doua generaţii, cea romantică. Scriitorii noii epoci (Čelakovský, Kollár, Tyl) scriu programatic, condiţionîndu-şi creaţia de exigenţele momentului şi de imperativele datoriei faţă de patrie. În această ambianţă ardent patriotică, în care poeţii sau mai adecvat spus versificatorii erau fie retori, fie descriptivişti, fie moralişti sau imitatori ai naturii şi naivităţii populare, fie luptători şi agitatori, „într-un cuvînt, fiinţe folositoare" (F. X. Šalda) a apărut, venind prea tîrziu, într-o lume prea bătrînă, acel mag al metaforei care a fost Karel Hynek Mácha. În cartea sa *Conceptele criticii* [2], René Wellek afirma în capitolul „Conceptul de romantism în istoria literară", că „mişcarea romantică cehă are cel puţin un mare poet, pe Karel Hynek Mácha, a cărui concepţie despre natură, imaginaţie şi simbol este similară cu cea a contemporanilor lui germani şi polonezi". Apariţia lui Mácha a însemnat însă pentru literatura cehă mai mult decît afirmarea unui mare poet, a însemnat pur şi simplu, cum intuise încă din 1907 criticul F. V. Krejčí, „naşterea Poetului", adică a celui dintîi liric metafizic al acestei literaturi, a primului ei poet absolut şi de mare vocaţie, obsedat de enigmele veşniciei, timpului şi vieţii de dincolo. Continuatorii şi moştenitorii tradiţiei sale au fost Neruda, Vrchlický, Zeyer şi Březina, acei poeţi fără de care peisajul poeziei cehe moderne ar fi fost fundamental sărăcit.

Mácha (şi faptul nu e singular în romantism) a fost structural un dichotomic, un dualist. Trăirea dureroasă a ceea ce „nimic se cheamă" şi încercarea dramatică de a înfrunta pieirea, năzuinţa spre infinit şi contopirea cu pămîntul şi firea, dragostea pentru oameni şi dezamăgirea provocată de ei, atracţia morţii şi elanul spre viaţă, toate aceste contraste ireconciliabile se înfruntă în opera lui, dîndu-i tenta romantică şi în fiinţa lui, făcîndu-l nefericit şi veşnic neîmpăcat cu viaţa :

---

[2] Ed. Univers, Bucureşti, 1971, p. 204.

„Locuiesc pe o sumbră colină
Unde-i doar moartea regină
Şi nu creşte o floare
Şi nici o stea nu luceşte
Peste stîncile goale [3].

Primele lui poezii (20 de piese scrise în nemţeşte şi adunate într-un volumaş cu titlul *Versuche des Ignaz Macha*, în 1829) sînt un gen de reverii în care poetul se arată preocupat de problema sensului vieţii şi morţii. Eroii lui preferaţi sînt oameni care trăiesc în afara societăţii, fie că au fost alungaţi din ea, fie că preferă viaţa solitară şi liberă celei gregare. Cristofor Columb a fost gonit din patria lui *(Columbus)*. Briganzii apar „la umbra negrilor brazi, urmărind o pradă nouă", singuri, fără prieteni, fără dragoste *(Die kühle Nacht)*. Eroii ţigani (din *Zigeunerlied*) îşi tînguie viaţa rătăcitoare, mînaţi parcă din urmă de un blestem, biete fiinţe desmoştenite, urîţi de proprii fraţi, respinşi de oameni. Poetul însuşi se consideră unul din aceşti ostracizaţi, din acești *Heimatlose*. Apărute în climatul literar pe care am încercat să-l schiţez anterior (ce se complăcea fie în galanterie rococo şi idilism pastoral à la Gessner, fie în imitaţii folclorice, fie, în fine, în literatură patriotic-moralizatoare), versurile lui Mácha au şocat violent lumea literar-culturală, provocînd în cel mai bun caz nedumerire. Poetul a fost acuzat că atentează la sănătatea morală a lectorului, că vrea să-i distragă atenţia de la problemele importante ale naţiunii prin exhibarea unui rău personal violent, de neînţeles pentru ceilalţi. Poemul *Mai* (1836), manifestul program al romantismului ceh, relatînd ultimele ore şi execuţia pe roată a lui Vilem, „groaznicul domn al pădurilor", care îşi ucisese tatăl văzînd în el doar pe seducătorul logodnicei sale Jarmila, i-a derutat şi i-a neliniştit pe Biedermayerii epocii. „Ar trebui ca dl. Mácha să aşeze multe flori frumoase de jur împrejur şi să agaţe multe imagini alese în cadrele sale aurite, dar parfumul şi strălucirea imaginilor n-ar putea îngropa cadavrul urît mirositor, descărnat şi desmembrat al banditului său, n-ar putea masca în ochii noştri roata respingătoare şi ştreangul chiar dacă poetul însuşi apare în fundal", scria în noiembrie 1836 publicistul Chmelenský în „Revista muzeului ceh".

Soarta tragică a eroului şi a iubitei lui, lamentaţiile şi neliniştile celui dintîi la gîndul „neantului" care-l aştepta dincolo şi chiar identificarea finală a poetului cu personajul său, toate aceste noutăţi au apărut bizare şi inoportune contemporanilor. Mácha a fost acuzat că a imitat servil poemele byroniene *Ghiaurul*, *Corsarul* şi *Lara*. „Şi-apoi ce ne interesează pe noi Byron?" exclamă indignat un alt condei al epocii (J. K. Tyl). „Oare nu e nimic mai urgent în situaţia noastră, nimic mai atrăgător în epoca noastră, nimic mai important în viaţă", continuă Tyl, „decît să disecăm cu o mînă ucigaşă un neant necunoscut"? (în al cinsprezecelea supliment al revistei „Květy", din 21 iulie 1836).

Pe de altă parte, noutatea şocantă a elementelor sceneriei romantice machiene, cu atmosfera lor dramatică şi crepusculară, în care se simţeau reminiscenţe din *Hoţii* de Schiller şi din *Strămoaşa* lui Grillparzer, îl determină pe Chmelenský să se ridice în apărarea poeziei „sănătoase". „Poezia

[3] *Dílo K. H. Máchy. Kritické vydání (Opera lui K. H. Mácha. Ediţie critică)*, Praga, 1948, vol. I, p. 334.

trebuie să rămînă pură. Domeniul poeziei, de la cîntecul popular la epopee nu constituie decît o singură şi grandioasă floră literară şi trebuie vegheat cu grijă ca ea să rămînă pură. Tot ceea ce nu aparţine acestui domeniu, cît de util poate fi el în alte părţi, are tot atît de puţin loc în această floră, ca neghina în grîu". I se reproşa implicit tînărului poet faptul că a preferat unei viziuni optimiste a lumii, garanţie a succesului luptei pentru ţară, pesimismul unui suflet care nu mai crede în nimic, nici măcar în el însuşi, al unui suflet care se complace în evocarea morţii şi neantului.

Într-adevăr (în *Mai*), Mácha punea prin intermediul lui Vilém o serie de întrebări neliniştitoare asupra originei răului ontologic (şi implicit social), asupra celui ce poartă vina lui, ajungînd la concluzia că Vilém şi Jarmila nu suferă pentru propria vinovăţie :

„A cui să fie vina ce-mi va aduce moartea?
Şi pentru ce port oare blestemul lumii întregi?
Nu-i vina mea — În visul ăstei vieţi
Am fost doar o unealtă.
Dar dacă nu prin voie făcut-am acest rău,
De ce prin moarte grea să plec spre veşnicie de acuma?[4]"

Un destin implacabil pare a-i goni pe eroi din urmă, amintind *hybrisul* din tragediile antice. Dar, deşi viaţa nu i-a adus mari satisfacţii, lui Vilém îi vine totuşi foarte greu să se despartă de ea. O anxietate puternică îl stăpîneşte în închisoare, în ajunul execuţiei. Are viziuni înspăimîntătoare ale vieţii de dincolo, unde stăpîneşte „golul", tăcerea, pustiul, besna. Acolo s-a depăşit sfera umană, unde timpul şi spaţiul sînt limitate. Acolo, sau mai bine zis dincolo, timpul şi spaţiul căpătînd valori infinite, se măsoară einsteinian :

„Acolo nici un ţel nu-i — vai nici unul —
Din nesfîrşitul ei
doar veşnicia mă priveşte.
Neant e acolo doar — Deasupra mea,
în juru-mi, sub mine
neantul doar se cască fioros.
Ce linişte profundă — nici un glas
fără sfîrşit sînt spaţiul — besna — timpul,
neputincios e gîndul omenesc —
în faţa a ceea ce „nimic" se cheamă".

Opacitatea contemporanilor faţă de poet trebuie considerată totuşi *cum grano indulgentiae*. Era desigur la mijloc nu reaua credinţă a unor fiinţe nvidioase şi mărginite, ci o neînţelegere perfect explicabilă istoriceşte, o neînţelegere decurgînd din noutatea (ce a putut părea şocantă pentru mentalitatea literară curentă) a elementelor artistice vehiculate de poet.

Într-adevăr, în poemul *Mai* istoricii literari cehi [5] au fixat cel dintîi reper al încercării de rezolvare a problemei subiectivizării epicii, problemă introdusă în literaturile europene de Byron. Principalul mijloc — pe planul

[4] Citatele din *Mai* sînt din vol. K. H. Mácha, *Máj-Marinka*, Praga, 1966.
[5] V. J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky. Machovské studie (Capitole din poetica cehă. Studii despre Mácha)*, Praga, 1948.

structurii tematice — de obținere a acestui efect a fost în cazul lui Mácha exacerbarea elementului subiectiv, sau mai concret spus prezența nemijlocită a povestitorului în acțiunea poemului. În *Mai* naratorul apare în scenă în cîntul al patrulea, substituindu-se personajului principal, mort pe eșafod. Apostrofa finală a poemului „Hynek ! — Vilém ! — Jarmila !", cuprinzînd alături de numele celor doi eroi și numele poetului, e doar unul din multele exemple ce s-ar putea aduce.

Pe de altă parte, persoana întîi concentrează în jurul ei alte cîteva motive importante ale poemului, apărute în structura acestuia mai înainte de intrarea în scenă a povestitorului. Astfel sînt motivul nostalgiei după copilăria pierdută sau motivul lunii mai („Timpul de-acum/ Al tinereții mele — e ca și această poezie, mai/ Ca maiul înserării în sînul pustiilor stînci/ Pe față un zîmbet ușor, și jale adîncă în inimă"). În fine, alte motive (ca cel al nostalgiei pămîntului natal, sau considerațiile din cîntul doi despre viața de dincolo) apar și ele în raport indirect față de povestitor, în așa fel încît dependența lor față de personajul principal e slăbită. Iată de pildă versurile referitoare la pămîntul patriei, în care eroul se adresează norilor :

„Pe voi dintre toți v-am ales eu ca soli
Pe unde veți pluti în lungul vostru drum
Și chiar acolo unde vă veți găsi limanul
În calea voastră salutați-mi țara.
Ah, țară minunată, țară mult adorată
tu, leagănul, mormîntul și scumpă mamă a mea,
O, patrie unică și moștenire sfîntă
pămînt întins și unic, tu ești iubirea mea !"

Există în aceste versuri o neconcordanță între invocația fierbinte a pămîntului patriei, care te face să presupui că eroul s-ar afla prizonier pe teritoriu străin, și realitatea poemului care desminte această supoziție. Cauza acestei nepotriviri e tocmai încercarea de distanțare a motivului față de personajul principal și corelarea lui indirectă, potențială, cu povestitorul.

Dar subiectivarea epică nu e obținută de Mácha doar prin supradimensionarea elementului subiectiv, ci și prin slăbirea laturii fabulatorii a poemului. La acest rezultat se ajunge prin estomparea coeziunii temporale și cauzale a motivelor componente. Astfel, acțiunea poemului, adică înșiruirea dinamică a motivelor din care se compune fabula, e lipsită de tensiune, toate conexiunile imprevizibile dintre motive, care ar fi putut rupe echilibrul structurii, fiind evitate. Există în cîntul întîi o singură excepție, un singur moment dramatic și anume acela în care Jarmila aflînd de soarta tragică a iubitului ei de la un prieten al acestuia, se sinucide. Această tensionare a acțiunii are rolul de a lumina într-o străfulgerare „perspectiva epică" a poemului. La slăbirea acțiunii contribuie și relațiile personajelor principale, care nu se întîlnesc niciodată pe parcursul poemului și nici nu se influențează reciproc în mod direct. Explicația e aceeași, anume faptul că intercondiționarea lor mai strîngentă ar provoca încordarea acțiunii. În fine, același rezultat e obținut și prin prezența masivă a motivelor descriptive care alcătuiesc materia compozițională de bază a poemului, sugerîndu-i pînă și titlul.

S-a discutat mult, încă de la apariţie, despre muzicalitatea versurilor lui Mácha şi în special a celor din poemul *Mai*. Desigur, fenomenul nu e exclusiv adiacent creaţiei poetului ceh şi cu atît mai puţin poemului în discuţie. De fapt, „muzicalitatea" e asociată în general poeticii simboliste. Paul Valéry (în *Variété*) caracterizase chiar simbolismul ca o orientare literară a cărei caracteristică e faptul că ia din muzică „acel ceva" ce aparţinuse cîndva poeziei. Nenumăratele studii dedicate acestui subiect au arătat însă dificultatea stabilirii unor criterii precise referitoare la muzicalitate, dat fiind că termenul e doar o metaforă înglobînd însăşi esenţa fenomenului poetic. În stilistica cehă exista pînă nu demult tendinţa identificării muzicalităţii cu eufonia (vezi Otakar Zich). Alţi cercetători însă, cehi şi străini, consideră această limitare ca o sărăcire a conţinutului noţiunii. André Gide, de pildă, într-un studiu asupra lui Baudelaire [6] spune, citez : „Muzicalitatea ! Cuvîntul acesta nu exprimă doar curgerea lină sau învolburarea furtunoasă a sunetelor, care dau versului o armonie deosebită şi-l pot face gustat şi de un străin, chiar dacă nu înţelege sensul celor spuse. Muzicalitate înseamnă şi o anumită selectare a expresiilor, efectuată nu atît prin logică strictă cît mai mult prin abatere de la legile acesteia, selectare prin care poetul — muzician reuşeşte să exprime o emoţie inefabilă".

Criticul ceh F. X. Šalda subliniază ca o caracteristică a ceea ce el numeşte „stil muzical" — „fascinaţia dematerializării cuvîntului şi a înceţoşării muzicale" a textului. În sfîrşit un alt critic ceh, F. V. Krejči în studiul său despre **Mácha** (din anul 1907) arată că versurile acestuia sînt lipsite de un concret material accentuat, că prezintă un anume caracter nebulos, ambiguu, ce le măreşte farmecul şi le creşte valoarea estetică. Pentru clarificarea sensului noţiunilor folosite anterior („de dematerializare a cuvîntului" şi de „înceţoşare muzicală" a textului), să urmărim în linii mari prin ce mijloace stilistice obţine Mácha aceste efecte. În acest sens, exemplul cel mai interesant ni se pare a fi oferit de epitetele din *Mai*. Într-o expresie ca *jitřní máj* (maiul dimineţii), de exemplu, formată dintr-un substantiv şi un adjectiv-epitet care-l determină, substantivul deţine în general locul principal, constituind axa semantică a expresiei, în timp ce adjectivul-epitet are rolul secundar, de determinant al substantivului. E cazul construcţiei arbitrare *nadherný den* (zi minunată). Din punct de vedere gramatical construcţia *jitřní máj* e identică cu cea citată mai sus. Se pune problema dacă şi aici, substantivul máj deţine locul principal în expresie, adjectivului revenindu-i rolul de simplu determinant. Răspunsul e hotărît negativ. Să vedem de ce? Construcţia machiană se caracterizează printr-o discrepanţă semantică, care constă în faptul că adjectivul *jitřní*, referindu-se la o parte a zilei, exprimă o perioadă de timp mult mai scurtă ca cea marcată de substantivul máj. Ca urmare a acestui fapt, substantivul nu numai că nu devine axa semantică principală a expresiei, dar chiar din cauza nepotrivirii de sens cu adjectivul e perceput foarte slab de cititori. În felul

---

[6] André Gide, *Morceaux choisis*, Paris, f.a., p. 126.

acesta, expresia neavînd un centru semantic solid, fiecare din cele două componente devine într-o mare măsură independentă față de cealaltă și eliberează o diversitate în sensuri și nuanțe accesorii, ce ajută la îmbogățirea expresivității contextului, creînd totodată senzația de imprecizie a expresiei. Același lucru se poate spune și despre asociația *večerní máj* (maiul înserării) din versurile incipiente ale poemului : „Byl pozdní večer — první máj/*Večerní máj* — Byl lasky čas. Expresii ca *majový dol*, *půlnoční krajina*, sau *večerní břeh* duc la același rezultat datorită nepotrivirii între noțiunea de instabilitate temporară, exprimată de adjective (majový, půlnoční, večerní) și noțiunea de concret material, exprimat de substantivele dol, krajina sau břeh.

În expresia *daleká noc* (noapte vastă) imprecizia ia naștere din asocierea a două noțiuni, una exprimînd spațiul, cealaltă timpul.

În cadrul celor arătate pînă acum, un loc aparte îl ocupă expresii ca *ztracené světlo* (lumină pierdută) sau *mrtvá zář* (strălucire moartă) în cadrul cărora necongruența semantică se face simțită în faptul că una și aceeași realitate e afirmată de substantiv și negată de adjectiv. Procedeul capătă amploare maximă în invocația copilăriei pierdute, de care am mai pomenit anterior. Exprimîndu-și regretul după universul definitiv pierdut al copilăriei, Mácha creează un șirag de metafore de o frumusețe neobișnuită, care se caracterizează prin asociații fortuite de noțiuni ce se neagă reciproc, fără a se desființa totuși. Vorbind de copilăria sa, poetul spune :

„Departe e visu-i, dispărut ca o umbră
ca imagine a unor albe orașe, oglindite-n adîncuri de ape
ca ultimul gînd al celor pieriți,
și ca numele lor, sau ca zgomotul de lupte străvechi,
ca apusul pojar dinspre nord, cu stinsa-i lumină,
ca un cîntec de harfă zdrobită, ca durerosul acord al
unei strune plesnite,
viața trecutului secol, sau lumina unei moarte planete,
drum de meteor ce-a căzut, dragostea iubitei pierdute,
al veșniciei lăcaș prăbușit, sau mormîntul uitat pe vecie,
fumul focului stins, glas metalic de clopot,
cîntecul lebedei moarte, raiul pierdut pentru oameni,
aceasta e copilăria-mi".

După cum se poate observa, Mácha sintetizează într-un singur tot semantic mai larg noțiuni antinomice, și astfel prin aceste asociații paradoxale îndeamnă la meditație în vederea descoperirii sensurilor și nuanțelor accesorii pe care le eliberează expresiile. Întregul fragment conduce la ideea polarității vieții, a complexității ei, la ideea caracterului contradictoriu al fenomenelor acesteia.

Același efect de diminuare a sensului principal al expresiei și de eliberare a sensurilor accesorii e realizat în *Mai* și printr-un alt procedeu. E vorba de îngrămădirea unui număr relativ mare de adjective în cîteva

versuri, şi de gruparea lor cam pe acelaşi loc în cadrul fiecărui vers. În comunicare, după cum se ştie, adjectivul deţine rolul secundar, ca determinant al substantivului pe lîngă care stă şi care constituie axa semantică principală a expresiei. Ori, prin îngrămădirea adjectivelor şi prin poziţia lor deosebită în cadrul versurilor se realizează accentuarea (sublinierea) sensului lor faţă de sensul substantivelor pe care le determină. Se ajunge astfel la o diminuare a sensului principal al expresiei şi la eliberarea sensurilor accesorii. De aici, caracterul imprecis, vag nebulos al versurilor în care apar astfel de construcţii.

Printre mijloacele prin care Mácha obţine muzicalitatea am vrea să pomenim încă un procedeu de realizare a dematerializării versurilor. E vorba de frecventa folosire a substantivelor klín (poală, mijloc) şi stín (umbră). În expresii ca : *bledý dvorů stín* (umbra palidă a castelului), *temný vod klín* (adîncul întunecos al apelor), *bílých šatů stín* (umbra hainelor albe), substantivele klín şi stín nu au funcţie obiectiv determinată. În vorbirea obişnuită aceste substantive dispar, întreaga construcţie fiind înlocuită printr-un singur cuvînt, de obicei chiar atributul substantival genetival care însoţeşte aceste substantive. În exemplele citate e vorba de fragmentarea unui tot semantic unic în două părţi, dintre care una, atributul substantival, e purtătoarea valorii semantice a expresiei, în timp ce cealaltă, substantivul klin (stin), care prin poziţia sa ar trebui să fie axa semantică principală a expresiei, e doar purtătoarea categoriei gramaticale. În felul acesta deţinătorul valorii semantice se află pe locul subordonat, în timp ce locul principal e deţinut de purtătorul categoriei gramaticale, care în context are funcţie strict formală. Ca atare, unitatea expresiei în jurul axei semantice se distruge, cele două componente devin parţial independente una faţă de cealaltă, punînd în libertate o multitudine de conotaţii.

La o concluzie asemănătoare duce şi analiza unor expresii ca : *temno hor* (întunecimea munţilor), *života sen* (visul vieţii) etc, în care locul principal îl ocupă tocmai cuvîntul care în mod obişnuit nu poate fi nucleu semantic (temno sen), în timp ce cuvîntul care în mod normal ar constitui centrul expresiei, respectiv substantivele (hora şi život) e împins spre locul secundar.

În sintagmele analizate, formate dintr-un atribut şi numele determinat, în urma deformării axelor semantice principale are loc o slăbire a raporturilor semantice reciproce între membrii sintagmelor şi se eliberează sensurile şi nuanţele accesorii. În felul acesta, expresia pierde în precizie şi în concret, dar cîştigă în expresivitate. Acelaşi fenomen se produce şi la nivelul propoziţiei, în cadrul căreia are loc izolarea membrilor componenţi. Cuvintele, astfel izolate, îşi pierd funcţia concretă şi limitată pe care o au în comunicare şi-şi îmbogăţesc conţinutul cu nuanţe noi. Un fapt demn de semnalat mi se pare a fi frecventa folosire în *Mai* a motivului *reflectării în apă*. Faptul a fost semnalat de mai toţi exegeţii lui Mácha, care i-au dat diferite explicaţii. În general se motivează prin aceea că Mácha ar fi fost sensibil la valoarea estetică deosebită a acestei imagini. De fapt, cum sugera şi criticul Mukařovský în subtilele

sale studii dedicate romanticului ceh [7], motivul reflectării în apă a fost folosit de acesta tocmai datorită rezultatului de care e însoţit, adică de înceţoşare, de imprecizie a contururilor şi formelor oglindite. Astfel, motivul optic concordă cu efectele obţinute de poet prin procedeele stilistice amintite anterior.

Chintesenţă a gîndirii estetico-filozofice romantice cehe, poemul *Mai* a valorificat în mod unic calităţile semantice şi eufonice ale limbii cehe, permiţînd sensibilizarea conceptelor şi reliefarea pregnantă a raporturilor existenţiale ce-l frămîntau pe poet şi care născute din ambianţa specifică epocii erau în acelaşi timp expresia sensibilităţii sale genuine.

[7] În *Capitole din poetica eehă. Studii despre Mácha,* Mukařovský întreprinde o analiză structuralistă amănunţită a operei romanticului ceh (şi în special a poemului *Mai)* pe straturi : sonor, semantic, tematic, referindu-se şi la genetica sensului etc.

ALBERTO MORAVIA. DE LA „ROMANUL-ESEU" LA „ROMANUL ROMANULUI"

LUMINIȚA BEIU-PALADI

În ultimul deceniu, critica literară occidentală este monopolizată în mare parte de o serie de discuții aprinse în jurul așa-numitei „crize" a romanului. În aparență destul de recentă, problema are un istoric bogat, o evoluție complexă și contradictorie.

Deși primele simptome ale „crizei" romanului s-au manifestat încă de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, alerta serioasă a apărut de-abia la scriitorii si criticii anilor 1920, cînd, într-un efort fără precedent pe planul teoriei, scrierilor lui Proust, Joyce, V. Woolf, G. Sterne li se adaugă cele ale lui E. M. Forster, E. Muir, Alain și D. Fernandez. Pentru a afla care este cauza „impasului" s-au făcut bilanțuri, s-au degajat structuri, elemente constitutive ale speciei, și, mai ales, s-a încercat să se dea un răspuns la întrebarea asupra semnificației romanului în raport cu sensul vieții. Paralel cu inovațiile marilor romancieri, inovații izvorîte și ele din necesitatea soluționării „crizei", critica reușește să pună în lumină specificitatea romanului, ca specie și mai ales ca limbaj. Locul „crizei" este luat de o renaștere estetică, concretizată în apariția unor forme noi, ce vesteau o viabilitate a romanului, greu de pus la îndoială. Lecție morală pentru evoluția ulterioară a speciei, momentul anilor 1920 conține, de asemenea, o serie de idei care și astăzi ar putea sta la baza unor soluții pentru ieșirea din noul „impas" al romanului.

În perioada de după al doilea război mondial, noii teoreticieni ai romanului, de cele mai multe ori ei înșiși mari naratori, sesizează contextul diferit în care se prefigurează „criza" romanului. Nu este vorba de un „impas" al romanului ca specie literară, ci de o criză mai generală a artei, a culturii umaniste. Reprezentanții „noului roman" francez (N. Sarraute în *L'ère du soupçon* și A. Robbe-Grillet în *Pour un nouveau roman*) teoretizează un anti-roman, în care disprețul pentru personaj ascunde în fond disprețul pentru om. Disoluția personajului, presimțită de Proust, Joyce, Woolf și împiedicată în acel moment prin procedeele binecunoscute, rămîne problema crucială a romanelor lui Musil, Fitzerald, Kafka, exas-

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 515 – 522, BUCUREȘTI, 1973

perată pînă la incertitudinea absolută, în care nici neantul nu apare ca sigur, a lui S. Beckett. După autorul omniscient al secolului al XIX-lea, după personajul care se analizează pe sine de la sfîrșitul aceluiași secol, după autorul-personaj care se observă pe sine în timp ce observă realitatea, iată că naratorul din „noul roman" francez se reîntoarce la obiecte, renunțînd la el însuși, refuză apoi limbajul, reducîndu-l la „gradul zero", elimină istorisirea, intriga, caracterele, deci refuză romanul ca atare. Astăzi se scrie despre imposibilitatea de a scrie, așa cum în pictură se pictează imposibilitatea de a picta, ș. a. m. d.

Împotriva dezumanizării artei au scris și scriu mulți reprezentanți de seamă ai culturii occidentale. Volumul teoretic *L'uomo come fine e altri saggi* (*Omul ca scop și alte eseuri*, 1964) al lui A. Moravia are meritul de a reuni o serie de articole și eseuri cu caracter literar, publicate în timpul și după cel de-al doilea război mondial, rezumînd astfel, într-un moment critic din istoria romanului, etapele principale în lupta pentru dăinuire a acestei specii.

Moravia, la fel ca și alți romancieri, intuia foarte bine, încă din 1941, în *L'uomo e il personaggio* (*Omul și personajul*), corespondența între criza personajului și cea a omului. Omul modern, spunea el, nu există pentru el însuși, ci ca parte a unui alt lucru, a unui organism, sentiment, concept colectiv. Împotriva unor școli și tendințe din literatura occidentală ce acceptau pasiv această criză a noțiunii de om, Moravia lupta în planul artei pentru o cultură umanistă. El era conștient de faptul că în realitate singura cultură este cea închinată omului. Chiar *L'école du regard* a lui Robbe-Grillet, în ciuda pretențiilor de a reprezenta o realitate dezumanizată, adică restituită obiectivității pe care poate o avea înaintea apariției omului pe pămînt, are mai mult o valoare polemică și simptomatică, de refuz al romanului tradițional. De aceea, Moravia propunea o soluție umanistă de restaurare a personajului, sau mai bine spus a persoanei. *L'uomo come fine* este un bastion al umanismului, într-un moment în care antiumanismul era în vogă. Sub noul nume de neocapitalism, acesta promova o lume în care omul este folosit ca mijloc, ca instrument pentru atingerea unui scop străin de el însuși. În planul literaturii scriitorul propunea pentru rezolvarea acestui „impas", romanul eseist. Așa cum este fundamentat teoretic în studiile *Note sul romanzo* (*Note asupra romanului*, 1956) și *Risposta a 9 domande sul romanzo* (*Răspuns la 9 întrebări despre roman*, 1959), romanul-eseu pare a se naște mai ales din criza raportului între narator și realitate. Restabilirea acestui raport are loc prin „ideologie"; or, „eseu" înseamnă tocmai reprezentare reflectată, mediată, indirectă, deci „ideologie". Un exemplu strălucit de roman-eseu ar putea fi considerat *La Noia* (*Plictiseală*, 1960), concentrat în jurul problemei alienării în societatea capitalistă.

În afară de problema disoluției personajului, tratată după cum am văzut în contextul larg al luptei împotriva dezumanizării artei, al doilea factor hotărîtor în evoluția romanului, prezent și el în scrierile teoreticienilor anilor 1920, este „tehnica narativă". Începînd cu Proust, ce definea stilul drept o manieră de expresie cu funcție mediatoare între subiect și obiect, cu Alain (*Système des Beaux-Arts*, 1920) care considera romanul intenționalitate și construcție, sau cu Forster (*Aspects of the Novel*, 1927) ce arată importanță pentru critică de a studia înainte

de toate modalităţile de organizare a povestirii, criticii şi naratorii înşişi îşi dau seama de uriaşa însemnătate a tehnicii în evoluţia speciei romanului.

După momentul idealist de devalorizare a noţiunii de tehnică artistică [1], asistăm la o revalorificare din ce în ce mai complexă a semnificaţiei momentului tehnic al artei. Tehnicii artistice i se recunoaşte un fundament obiectiv, cu caracter epistemologic. Adepţii criticii stilistice (Auerbach, de pildă) pornesc chiar de la afirmaţia că orice schimbare a unui stil sau tehnică literară demonstrează o schimbare de perspectivă a realităţii. Se ajunge la ideea unei tehnici artistice ca mod de cercetare a realului, reintegrînd astfel conceptul într-o noţiune de realism, în cel mai larg sens al termenului.

Moravia, conştient de această revoluţie în valorificarea tehnicii narative [2], scria în volumul teoretic mai sus amintit : „stilul se dovedi a fi încet, încet ceva, ce putea fi considerat realitate, ce era chiar singura realitate pozitivă, avînd în vedere că aşa-numita realitate obiectivă varia după cum varia şi stilul" [3]. În contextul literaturii italiene, afirmaţia scriitorului are o însemnătate deosebită, întrucît ea ascunde un atac la adresa neorealismului, intrat deja în criza, mai ales din pricina ostilităţii manifestate faţă de orice mişcare de reînnoire tehnică. Moravia însuşi, răspunzînd parcă lui Cesare Pavese ce afirma că „istorisirea unui artist este o succesivă depăşire a tehnicii folosite în opera precedentă, printr-o creaţie care presupune o lege estetică mai complexă [4], depăşeşte faza „romanului-eseu", tradiţional din punctul de vedere al tehnicii narative, făcînd din viitoarea lucrare, *L'Attenzione* (*Atenţia*, 1965), „romanul unui roman".

Alegerea acestei formule reprezintă o nouă etapă în evoluţia romanului, sau, cum ar spune alţii, o nouă încercare de depăşire a „impasului" în care se găseşte romanul contemporan. Raportul dintre scriitor şi realitate, atît de important pentru viabilitatea speciei, este introdus în interiorul romanului şi pus în discuţie, problematizat. Romanul devine obiect pentru el însuşi, iar naraţiunea îşi află conţinutul în chiar procedeele formale. Extinderea acestei tehnici şi în alte arte (cinematografia, în primul rînd) a dus la impresia că arta contemporană este caracterizată de dominarea *poeticii* asupra operei însăşi, a „modului de a face" asupra „făcutului" [5]. Fără a cădea în această generalizare, vom aminti că în cazul prozei narative procedeul nu este deloc nou, căci el cunoaşte antecedente ilustre în *Les Faux-Monnayeurs* (1925) de A. Gide sau în *Point Counter Point* (1928) de A. Huxley.

Autorul introduce în romanul său proiectarea povestirii însăşi sub forma de „roman al romanului", de căutare a condiţiilor şi a posibilităţilor de a povesti, critica şi regîndi opera respectivă. „Romanul romanului" răspunde necesităţii de a ieşi din planul subiectivităţii, fără a

---

[1] Vezi distincţia lui Croce între tehnica „internă" şi tehnica „externă", efectuată în *Estetica* (1905) şi în *Aestetica in nuce* (1928).

[2] Înţelegem prin tehnică nu un instrument exterior, ci un element intrinsec, constitutiv, al experienţei artistice.

[3] A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, 1964, p. 262.

[4] Cesare Pavese, *Meseria de a trăi*, trad. de Florin Chiriţescu, Bucureşti, 1967, p., 152.

[5] Vezi studiul lui U. Eco, *Due ipotesi sulla morte dell'arte*, „Il Verri", nr. 8, 1963, p. 59—77.

cădea în cel al „obiectelor"; el înseamnă acceptarea de a te mișca în interiorul unui plan critic, reflectat, de narațiune, fără ca aceasta din urmă să fie grevată de problematica autobiografic-psihologică. În loc să se nareze despre imposibilitatea subiectului de a proiecta ceva în termenii unei problematici existențiale, se descrie contextul structural-formal în cadrul căruia au loc diferitele operațiuni de cunoaștere, inclusiv cea de narare. Astfel, ficțiunea este trăită ca atare în devenirea ei. Nu mai este vorba de nararea povestirii ce există, ce preexistă, ci de nararea povestirii ce nu există, ce încearcă să se închege, fără a afla vreodată rezultatul final. Se menține deschisă ambiguitatea într-o inepuizată serie de cutii chinezești. Accentul nu mai este pus pe subiectul ce povestește, ci este mutat pe obiectul de narațiune ca atare, pe întîmplarea din realitate, considerată ficțiune. De unde și partea pozitivă a acestei formule noi, ce constă în recuperarea întîmplării, intrigii, personajelor. În interiorul operei apar o pluralitate de planuri, diferite nivele suprapuse de discurs. Ficțiunea este descoperită și deci dezmințită de prezența unui nivel de realitate superior, care este dat de conștiința ficțiunii, și care la rîndul său intră să facă parte din contextul reprezentativ. Pericolul unui astfel de experiment constă în deschiderea lui nelimitată în planul formal, fără reale avantaje pentru conținut. Așa cum este conceput, romanul va acționa mai ales în planul lingvistic, se va servi de limbaje variate pentru a deosebi diferitele universuri de discurs (fără a mai vorbi de încercările ultimei avangarde de a folosi chiar semne tipografice deosebite etc. [6]).

Alegînd structura deschisă a romanului ce nu există dar este pe cale de a se închega, A. Moravia a respins toate aceste experimente, interesante în sine, dar fără efecte în planul mesajului transmis de roman. *L'attenzione* este un „roman al romanului", dar nu de dragul experimentului, ci ca o continuare firească a preocupărilor naratorului de a găsi calea cea mai adecvată pentru soluționarea crizei raportului dintre scriitor și realitate. Dacă în „romanul-eseu" acest raport era „saggiato" [7], în „romanul romanului" raportul este „narat", așa cum însuși Moravia afirmă într-un interviu din „La Fiera Letteraria" (1967).

Fiind deci vorba de un raport „narat", vom alege pentru ilustrarea acestui moment din proza moraviană chiar romanul însuși, lăsînd la o parte însemnările despre „romanul romanului" publicate de scriitor în propria revistă „Nuovi Argomenti". În timp ce semnificația „romanului-eseu" se clarifică prin eseurile din *L'uomo come fine*, cea mai bună teorie despre „romanul romanului" o constituie chiar romanul.

L'attenzione este jurnalul pe care ziaristul Francesco Merrighi îl ține între toamna și iarna anului 1963, cu scopul de a-l folosi apoi pentru a scrie un roman. Francesco declară la început că trăiește de la un timp într-o stare de voluntară neatenție față de lucrurile și persoanele din viața sa, întrucît a descoperit neautenticitatea oricărui gest trecut. Pentru a scăpa de irealitatea lumii burgheze, căreia îi aparține, s-a însurat cu o fată din popor, Cora, căci pe atunci i se părea că doar în ea și în lumea periferiei va găsi autenticitatea. Odată cu pierderea acestei iluzii, dispare

[6] E. Sanguinetti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, 1965.
[7] Cuvînt intraductibil, folosit de Moravia cu sensul de „a pune sub formă de eseu".

şi iubirea pentru Cora, iar Francesco începe să trăiască în casa sa, alături de soţie şi de fiica ei naturală, Baba, ca un străin. După zece ani de „neatenţie", primirea unei anonime ce-l informa că soţia lui ţine o casă de rendez-vous, declanşează în el hotărîrea de a deveni „atent", precum şi ambiţia de a scrie un nou roman. Cel vechi, în care încercase să descrie iubirea lui pentru Cora, fusese un jalnic eşec, deoarece neautenticitatea faptelor petrecute în realitate trecuse în roman. De aceea, pentru a evita pericolul unui roman neautentic, cu istorie, întîmplare, început, desfăşurare şi sfîrşit, cu dramă deci, va scrie un roman al vieţii cotidiene, banale, în care nu acţionăm, ci sîntem acţionaţi. Imediat însă, Francesco se află pus în faţa unor situaţii „dramatice" : pe lîngă descoperirea meseriei Corei, află că aceasta şi-a prostituat propria fiică, pe Baba, şi se îndrăgosteşte chiar de Baba, colorînd prin incest fundamentala neautenticitate a relaţiei. Dar, din fericire pentru soarta viitorului roman, Francesco îşi dă seama că „această corupţie nu avea nimic dramatic, era în lucruri, în materia însăşi din care erau alcătuite. De aceea, ar fi fost mai nimerit să o numeşti normalitate cotidiană" [8]. Mai mult chiar, în final, întreaga încărcătură dramatică se rezolvă în scurgerea liniştită a vieţii de zi cu zi : Cora moare, Baba se căsătoreşte cu un tînăr de vîrsta ei.

Din această fugară prezentare a dramei romanului reiese clar că problema centrală este cea a „neautenticităţii". În *L'attenzione* conceptul de „neautenticitate" apare mereu, idee sau cuvînt-cheie, la diferite nivele : neautenticitatea în planul istoriei sau fascismul, neautenticitatea în planul iubirii sau incestul, neautenticitatea în planul vieţii sociale sau mitul poporului, în sfîrşit, neautenticitatea în naraţiune sau romanul dramatic. Conceptul ca atare nu este nou în epica moraviană ; el apare alături de cel al alienării în *La Noia*, iar în Occident este considerat o formulă culturală comună. Nimic deci extraordinar în faptul că Moravia a făcut din *L'attenzione* un roman al „neautenticităţii". Extraordinar este modul cum a adaptat această formulă culturală, filozofică, psihologică, propriilor calităţi de romancier, şi îndeosebi felul în care a rezolvat „neautenticitatea" în literatură prin alegerea structurii „romanului unui roman". Autorul nu s-a mulţumit deci să înregistreze pasiv „neautenticitatea" sub diferitele ei forme, ci sesizînd care sînt cauzele la nivelul artei, a încercat să dea o mostră a unei posibile soluţii.

Formula de „roman al romanului" este pregătită şi obţinută printr-o serie de înnoiri pe care Moravia le operează treptat în tehnica lui narativă.

Unul din elementele primordiale ale oricărei tehnici narative este situarea „unghiului de vedere", a opticii scriitorului. O dată cu *La romana* (1947), Moravia adoptă „unghiul de vedere" interior, situat într-un unic personaj, protagonistul romanului la persoana I, astfel încît lumea romanului apare „ca văzută de ... ", lucru realizat încă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Nouă este regresiunea scriitorului în sufletul personajului vorbitor la persoana I, care, în cazul Adrianei din *La romana*, se află la un nivel cultural mult inferior autorului. Începînd cu *L'amore coniugale* (1949), „unghiul de vedere" aparţine aproape în exclusivitate unei conştiinţe intelectuale la un nivel apropiat scriitorului. *La Noia* reprezintă poate punctul cel mai apropiat de scriitorul însuşi, dar în acelaşi timp anunţă pericolul subiectivismului autobiografic-psihologic.

[8] A. Moravia, *L'attenzione*, Milano, 1965, p. 115.

L'attenzione alege un „unghi de vedere" nou, acela al romanului pe cale de a fi scris. Însuși Moravia o declară cînd arată că jurnalul „avea ca protagonist nu un personaj, ci o entitate literară adică chiar romanul pe care intenționam să-l scot din el mai tîrziu" [9]. Afirmația se justifică pe deplin la o analiză mai atentă a funcțiilor pe care scriitorul le acordă romanului-protagonist.

Moravia propune această specie literară nu numai ca o conștiință ce înregistrează trecutul, ci și drept normă morală pentru acțiune. Drept consecință a hotărîrii de a ține un jurnal, Francesco își vede întregul comportament influențat și controlat de viitorul roman. Înainte de a acționa într-un fel și deci de a fi obligat să noteze în jurnal, se gîndește mereu dacă aceasta nu va modifica negativ și ireparabil romanul :„incapabil să acționez autentic, regăsesc ca prin farmec autenticitatea imediat ce pun între mine și realitate medierea romanului" [10]. Avînd trista experiență a falimentului primei încercări de roman, Francesco rezistă tentației de a deveni amantul Babei, căci retranscrierea faptului nu ar fi decît un moment de neautenticitate în artă, datorat neautenticității din realitate, incestul fiind, prin natura sa, tipica figurare a raportului în circuit închis, a raportului fals. Spre a se convinge definitiv, el scrie un capitol al viitorului roman, în care își imaginează o scenă erotică cu Baba, capitol eșuat pe deplin. În acest chip, jurnalul-viitor roman devine oglinda prin care este examinat cu anticipare propriul comportament.

La rîndul ei, realitatea va împiedica romanul să nu-i fie fidel, căci un roman neconform realității este neautentic. Astfel, tot din prisma „unghiului de vedere" al viitorului roman este pusă și problema „realismului". La o analiză mai atentă, jurnalul lui Francesco apare alcătuit din două părți : prima, mai lungă, conține un mare număr de fragmente cu caracter eseist, precum și o serie de invenții ; a doua, mai scurtă, conține ceea ce se întîmplase într-adevăr. În părțile eseiste ale jurnalului, Francesco înregistrează diferitele luări de conștiință sau rectificări de conștiință, totul servindu-i ca instrument de confruntare pentru viitorul roman. Scenele imaginate își au și ele un loc bine determinat în geneza viitorului roman. Autorul, analizînd rînd pe rînd cauzele ce l-au dus la imaginarea unor fapte, ajunge să-și dea seama că unele erau menite să ascundă realitatea, alteori ele subliniau sensul realității, scoțînd la iveală aspectele mai puțin evidente. În această prespectivă, diferența între lucrul imaginat și cel petrecut într-adevăr este aceea dintre realitatea proprie minciunii și cea proprie adevărului : „aceasta din urmă stă aici, nemediată și directă, este faptul însuși, în timp ce se produce ; prima în schimb este mediată și indirectă și nu se află în faptul așa cum se prezintă și se produce, ci în semnificația faptului" [11]. Încercînd să aprofundeze diferența între vis sau scene imaginate și realitate, Francesco discerne vise de gradul I, gradul II, gradul III și așa mai departe, și răsturnînd apoi schema înțelege că aceste vise puteau fi considerate realități de gradul I, gradul II etc. Căci, dacă nu erau reale lucrurile visate (sau nu în chipul lucrurilor îndeobște considerate reale), faptul de a visa era real, iar motivele erau și ele reale. Aceste visuri, minciuni, sau adevăruri de ordin secund, îi par nu mai puțin utile pentru a se cunoaște pe el însuși.

[9] *Ibidem*, p. 347.
[10] *Ibidem*, p. 136.
[11] *Ibidem*, p. 78.

Un exemplu de realitate de gradul II este scena imaginată a întîlnirii cu bunicul Babei. Aşa cum este prezentat în jurnal, bunicul pare un alienat, el nu recunoaşte pe nimeni, nici măcar pe sine însuşi, cînd, de fapt, bătrînul era pur şi simplu beat. După scena din jurnal, s-ar putea spune că motivul nerecunoaşterii este ruşinea pe care o încearcă bunicul la gîndul că trăieşte din banii Corei ; banul este deci adevărata cauză a alienării lui. Ceea ce este perfect adevărat, întrucît bunicul Babei îşi datora efectiv bunăstarea „meseriei" fiicei lui. De aceea, scena din jurnal este o realitate de gradul II, nu mai puţin adevărată decît prima realitate. „Adevărul intuit şi reconstruit, nu este, în fond, modificat" [12]. Mai greu de înţeles este adevărul unei realităţi de gradul III, cum pare să fie interpretarea mitului lui Oedip. Ipoteza incestului îl face pe Francesco să descopere o serie de similitudini între situaţia sa şi soarta lui Oedip. Cetatea coruptă de ciumă reprezintă familia lui, coruptă şi ea ; iar el, ca şi Oedip, după ce interogase martori pentru a şti care este cauza corupţiei, descoperă pe vinovat în propria-i fiinţă. Ca şi Oedip, el trăise în „neatenţie", iar trecerea la „atenţie" coincide cu descoperirea propriei culpabilităţi. Francesco interpretează mitul Oedip ca tragedia „neatenţiei" voluntare, prezumţioase, nelegiuite. Apolo îl pedepseşte pe erou nu pentru paricid ori incest, ci pentru că s-a lăsat pradă „neatenţiei" ; pentru că nu a vrut „să vadă", i se ia lumina ochilor. Interpretarea, destul de coerentă, nu caută atît adevărul lui Oedip, cît pe cel al lui Francesco. Or, Francesco a greşit într-adevăr : el este vinovat de meseria Corei prin lipsa lui de iubire, şi tot el este răspunzător de încercarea de corupere a Babei, prin faptul că n-a intervenit la timp. „Neatenţia" lui se află la baza corupţiei familiei. Dar acest adevăr, Francesco nu-l află imediat, în realitatea ce-l înconjoară, ci numai prin interpretarea dată mitului lui Oedip, care devine astfel o realitate de gradul III. Iată cum demonstra jurnalul că nu există limite ale realismului, că nimic nu poate fi exclus din realitate, nici visele,nici minciunile. În cele din urmă, el se arată a fi însuşi romanul proiectat.

Alt element important al tehnicii narative, timpurile verbale, cunoaşte şi el o tratare deosebită în *L'attenzione*. Se observă, în interiorul structurii romanului, prezenţa explicită a timpului logic ce condiţionează sensul timpurilor gramaticale ale verbelor. Romanul este construit pe urmele unei reversibilităţi temporale, produsă de confruntarea continuă între o acţiune situată în diferite momente istorice şi un prezent logic, care este cel al autorului ce înregistrează în jurnal faptele pe măsură ce se produc. Este vorba de un prezent al jurnalului, întreiupt uneori de un alt prezent, gramatical, al comentariilor eseiste ale autorului, subordonat şi el timpului logic.

O analogă distincţie se poate efectua între modurile gramaticale şi modul logic, sau perspectiva modală a romancierului. Romanul *L'attenzione*, ca orişice alt roman, este scris la modul gramatical indicativ. Dar intenţia experimentală ascunsă în formula „romanul romanului", conştiinţa accentuată a caracterului provizoriu, posibil, al întîmplărilor şi al interpretărilor lor, în sfîrşit dimensiunea lui provizorie, deschid o perspectivă modală a condiţionalului. Cele două posibile încheieri ale romanului, prezentate amîndouă la indicativ, ascund de fapt, în ambiguitatea realităţii lor, un condiţional. „Ar putea fi aşa, dar ar putea fi şi altfel", pare că spune romancierul

[12] *Ibidem*, p. 220.

Dintre instrumentele lingvistice, interesantă este folosirea dialogului. Romanul abundă în dialoguri pline de o pedanterie nimicitoare. Ele nu reprezintă un raport de comunicare, acceptat sau nu, ci niște dispuneri brute de obiecte ce parcă ar aștepta ca cineva să descopere o relație posibilă între ele. Iată un mic fragment din interminabilele dialoguri între Francesco și Baba :

—„Iar mama ta, presupun, a făcut și face și-acum pe mama.
— Da
— Ești sigură de asta?
— Sînt sigură că ea e mama mea și că eu sînt fiica ei.
— Cît despre asta nu există îndoială, este foarte adevărat. Cora e mama ta iar tu ești fiica ei. Dar trebuie să vedem ce fel de mamă și ce fel de fiică.
— De ce? Nu trebuie să vedem nimic"[13].

Cele două persoane prezentate în acest dialog sînt Cora și Baba. Din partea Babei este vădit efortul de a stabili față de Cora singurul raport posibil, de mamă și fiică. Și totuși, acest raport, existent în realitate, este negat în esența lui prin tautologia Babei, prin neîncrederea morală a lui Francesco. De unde și impresia de discuție în gol, despre niște obiecte fără vreo legătură între ele.

Toate aceste elemente noi din tehnica moraviană contribuie la realizarea formulei „roman al romanului". În *L'attenzione*, unele dintre elementele constitutive ale viitorului roman formează, în mod declarat, obiectul narațiunii, altele au fost deduse din construcția finală a cărții. Dar adevărata consacrare a acestui roman se datorează mai puțin virtuozităților „tehnice"; ea constă în fondul lui de natură cognitivă. Între „romanul romanului" și realitate „nu era o legătură literară și estetică, sau mecanic-mimetică. Era o legătură de indentificare și de cunoaștere"[14]. Prin „romanul romanului" autorul dă o soluție posibilă „neautenticității" în artă, și anume contemplarea, lipsa acțiunii, valabilă în aceeași măsură și în realitate. Romanul se identifică cu realitatea în soluționarea relației dintre Francesco și Baba, căci autorul ajunge s-o iubească pe fată așa cum un romanicer își iubește personajele. Această iubire în contemplare, prin care realitatea se împletește cu arta, este încununarea experimentului „roman al romanului", căci, spune autorul, „iubirea ce simt pentru tine în realitate este totuși un mod de a acționa și nu poate să existe autenticitate în acțiune, în timp ce iubirea ce-mi va permite să te reprezint în romanul meu se naște și sfîrșește în contemplare și nu se mînjește în acțiune, în visul acțiunii, sau în renunțarea la acțiune"[15]. Poezia concluziei romanului salvează *L'attenzione* de ariditatea unui simplu experiment, îi conferă o vibrație extrem de umană.

L'attenzione, moment de vîrf în creația moraviană, este un ecou al prefacerilor mari prin care trece romanul contemporan. Căci, așa cum spunea autorul lui, „Romanul ca gen literar nu este în criză. Tehnicile narative au fost întotdeauna în criză, adică în evoluție ; iar faptul că se scriu astăzi romane foarte diferite de cele de-acum un secol sau două demonstrează cel mult că romanul ca gen este încă în plină dezvoltare"[16].

---

[13] *Ibidem*, p. 246.
[14] *Ibidem*, p. 74.
[15] *Ibidem*, p. 334.
[16] A. Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, ed. cit., p. 288.

MOTIVE, METAFORE ŞI SIMBOLURI LA MELVILLE (*MOBY DICK*)

MIHAELA HAŞEGANU

Scriitor fără o educaţie formală şi un aparat teoretic ajutător, dotat însă cu un talent excepţional, Herman Melville reprezintă un fenomen inedit în cadrul literaturii americane a veacului trecut. Fost marinar, fost pescuitor de balene, recenzor şi funcţionar de vamă, cel pe care critica secolului douăzeci avea să îl numească „americanul cu cele mai bogate daruri naturale de scriitor" [1] pare la prima vedere să ofere o operă brută, în care ideile nu se susţin pînă la capăt, în care stilul necizelat nu serveşte întrutotul ideilor, în care ciudatul amalgam de reportaj fidel realităţii şi fantastică alegorie, uluitor şi obositor în acelaşi timp, este salvat numai de pasiunea care răzbate dincolo de fiecare rînd. Această observaţie este valabilă numai la modul general. Pentru că, trebuie spus că Melville este scriitorul care îşi construieşte opera arhitectonic, pornind de la fundaţiile adînc săpate, pînă la cele din urmă detalii. Chiar dacă în ziua de azi, forma ogivelor imensei sale catedrale, bolţile şi contraforturile, deranjează uneori ochiul nostru antrenat în descifrarea unor linii mai zvelte, turnurile, meterezele şi grifonii acesteia nu pot să nu stîrnească totala noastră admiraţie.

În rîndurile de mai jos ne propunem să discutăm nu marile metafore şi simboluri care se întîlnesc în opera lui Herman Melville şi mai ales în romanul *Moby Dick*, ci acelea de detaliu, acelea care dau atmosfera, care subliniază ideile, care, credem noi, fac specificul acestui scriitor.

Unul dintre aspectele care surprind, dacă nu cumva uluiesc pe cel care studiază în amănunţime *Moby Dick* este apariţia (într-un roman a cărui acţiune se petrece pe mare) cuvîntului albastru de mai puţin de zece ori, în cele mai multe cazuri autorul abţinîndu-se de la descrierea culorilor apei. Faptul duce imediat la concluzia că nu numai albul este un simbol anume pentru Melville (lucru îndeobşte cunoscut), ci şi celelalte culori.

---

[1] F. O. Mathiessen, *American Renaissance*, London, 1964, p. 371.

REV. IST. TEORIE, LIT. TOM. 21, NR. 3, P. 523–531, BUCUREŞTI, 1972

Pornind de la uriaşul cetaceu, simbol, credem noi, al divinităţii, forţă malefică şi răzbunătoare, ostilă omului, culoarea alb este dedicată acestui simbol în toată desfăşurarea romanului. După cum arată însuşi Melville, albul a fost întotdeauna apropiat de sensul de divinitate : focul alb al parşilor este sfînt ; Zeus se încarnează într-o lebădă sau un taur alb ; cel mai mare sacrificiu al triburilor amero-indiene Iriquoi este dedicat marelui Cîine Alb ; iar pentru creştini, albul îmbăcăminţii preoţeşti sugerează puritatea spiritului. Straie albe poartă cei „mîntuiţi" şi „cei douăzeci şi patru de bătrîni stau îmbrăcaţi în *alb* [2], în faţa tronului mare şi *alb*, iar Sfîntul care stă pe acest tron este *alb* precum lîna "[3]. Urmărind această linie de gîndire, balena, ca reprezentare concretă a divinităţii, este albă ; dar nu numai ea. Tot ceea ce ai putea fi legat de ea, direct sau indirect, împrumută aceeaşi culoare. Un astfel de exemplu îl constituie apariţia acelui jet de apă misterios, văzut de pe *Pequod*-ul *ivoriu*, în nopţile cu *lumină de lună*, cînd apa este de *argint*, în tăcerea *argintie*, un jet, el însuşi *argintiu*, înconjurat de spumă *albă*, indicînd „vreun zeu împenat şi strălucitor [4]", ieşind din mare. Un alt exemplu în care culoarea alb este legată de noţiunea de sacru îl constituie capitolele VII, VIII şi IX, respectiv acelea în care acţiunea are loc în capela marinarilor. Urmînd unui capitol plin de soare, verdeaţă şi flori, capitolul VII începe cu o descriere a capelei în care *marmora*, *ceaţa* şi *lumina difuză* îşi împletesc nuanţele, în timp ce afară este *lapoviţă*. Chiar şi povestea lui Iona este păstrată în limtele albului şi cenuşiului.

Urmărind practica religioasă a triburilor primitive care împart lumea în două principii opuse — pozitiv şi negativ — fiecare cu caracteristicile şi domeniile lui (printre care şi culorile) Melville alocă lui Ahab — principiu opus divinităţii — culorile negru şi roşu, în general atribuite diavolului. În primul rînd, Ahab, în hainele lui negre, are un aer sumbru — pare un copac ars pînă la tăciune ; la un moment dat este chiar numit „îngrozitorul Ahab cel negru" [5]. Cei care intră în contact cu el — parsul Fedallah, „echipajul cel întunecat" [6], precum şi micuţul Pip, sînt negri. În general, atmosfera degajată de prezenţa impozantului căpitan capătă nuanţe de negru şi roşu, în cele mai multe cazuri asociate cu focul. O astfel de îmbinare de nuanţe transformă scena pregătrii uleiului de balenă (capitolul LXXXXV) într-unul din vechile tablouri de pe pereţii afumaţi ai mînăstirilor, în care pictorii îşi imaginaseră iadul. În enormele vase de *fier* se topeşte grăsimea, *arzînd* întîi lemn, apoi ulei de balenă, iar fumul care se ridică „are un puternic miros Indian, care s-ar putea găsi în apropierea unui *rug funerar*" [7]. Oceanul este *întunecat*, iar *flăcările* sălbatice şi pline de *zgură* seamănă cu nişte odgoane de harpoane din *Tartar*. *Căldura roşie* face să strălucească feţele *bronzate* şi *luciul* barbar al dinţilor marinarilor înarmaţi cu unelte lungi, asemănătoare furcilor şi *tridentelor*. „În timp ce vîntul urla, şi marea sălta, şi corabia gemea afundîndu-se, ducînd totuşi

---

[2] Sublinierile din cadrul citatelor îmi aparţin.
[3] Herman Melville, *Moby Dick*, New York, 1962, p. 119.
[4] *Ibid.*, p. 248.
[5] *Ibid.*, p. 88.
[6] *Ibid.*, p. 230.
[7] *Ibid.*, p. 451.

neclintită înainte *iadul cel roşu* spre *negrul* mării şi al nopţii, şi oasele *albe* erau îndesate cu nepăsare în gura (vaselor) care scuipau cu sălbăticie în toate părţile, *Pequod*-ul gonind încărcat cu *sălbatici*, împovărat de *foc*, *arzînd un cadavru* şi scufundîndu-se în acea *negreală* a *întunericului*, părea expresia materială a sufletului căpitanului ei maniac" [8].

O altă împrejurare în care Melville foloseşte cu măiestrie simbolurile culorilor roşu şi negru, focul şi deci, implicit, căldura şi frigul, este începutul naraţiunii (capitolele II—IV) subliniind fantasticul, supranaturalul întregii povestiri, anunţînd cititorul de simbolurile ce vor urma. Astfel, într-o noapte *neagră* şi *rece*, Ishmael îşi face apariţia în New Bedford, de-a lungul cheiului, unde întîlneşte o serie de case „aduse dintr-o regiune asemănătoare *Gomorei*" [9]. Privind într-una din ele, cu *cenuşă* la intrare, are impresia că e martor la o adunare a *Parlamentului Negru*, prezidată de *Îngerul Negru al Zilei de Apoi*, pentru a se lămuri peste cîteva clipe că e vorba de o biserică a *negrilor* din oraş, unde preotul vorbea despre *negreala întunericului*. În aceste condiţii ajunge la Hanul Spouter — o clădire la fel de întunecată, a cărei primă cameră seamănă cu o colibă de canibali, deoarece o mulţime de obiecte neobişnuite şi arme de sălbatici odihnesc de-a lungul pereţilor. O intrare *prăfuită* printr-un *şemineu* central, avînd *vetre stinse* în jur dă într-o încăpere şi mai *întunecată*, un *bîrlog* făcut dintr-un maxilar de balenă, de unde un bătrînel veştejit vinde scump pentru banii marinarilor delir şi moarte. Ishmael ia masa *rece*, tremurînd de *frig*, căci *focul este stins*, în timp ce hangiul îi povesteşte despre viitoru-i tovarăş de cameră, cu pielea *închisă la culoare*, care mănîncă carne crudă. Ishmael urcă în camera *rece*, *stinge lumînarea* şi se culcă. Queequeg, cu chipul lui *purpuriu-galben-negru* îşi anunţă apariţia cu o dungă de *lumină* sub uşă; în cameră scoate un mic idol *negru*, îl duce la *căminul gol*, a cărui vatră era plină de *zgură*, şi începe să se roage în felul lui. Apoi îşi aprinde pipa-tomohawk şi, venind cu ea în pat, scapă *tăciuni aprinşi* pe cuvertură, astfel încît Ishmael este cît pe-aci să se prăpădească într-un *pîrjol*. De-a lungul întregii scene, Melville se joacă cu culorile, cu lumina şi căldura. Se face trecerea de la negrul nopţii treptat la roşul focului şi în acelaşi timp se face trecerea de la frigul de afară, combinat cu aspectul de cenuşă rece al oraşului, la frigul dinăuntru — masa rece — şi apoi la rugăciunea canibalului la lumina lumînării, gata să culmineze printr-un foc aducător de moarte.

Melville nu se mulţumeşte să combine numai negrul cu roşu — culori atribuite principiului negativ. În dragostea sa pentru ambiguitate, şi conform tradiţiei aceloraşi religii primitive pe care le cunoştea din călătoriile sale din tinereţe, şi din care s-a inspirat mult, el ajunge să combine chiar şi albul cu negru. Această conjuncţie a polarităţilor exprimate prin alb şi negru, Melville o exemplifică în primul rînd prin aspectul vasului *Pequod*, aşa cum avea să facă şi mai tîrziu, în povestirea *Benito Cereno*, descriind vasul-prizonier. „ Cu chila *întunecată* pătată de vreme, cu copastiile *încărunţite* de barbă" [10] corabia era împovărată „ca un rege *etiopian*

[8] *Ibid.*, p. 453.
[9] *Ibid.*, p. 10.
[10] *Ibid.*, p. 73.

cu gîtul îngreunat de coliere de *fildeş lustruit*" [11].Şi Fedallah suferă această întîlnire a opusurilor. Iată cum îl descrie autorul : „Înalt, *oacheş*, cu un dinte *alb* iţindu-se răuvoitor printre buzele de oţel. O haină chinezească din bumbac *negru* îl îmbrăca *funerar* şi avea pantaloni *negri* din acelaşi material *închis*. Dar încununînd ciudat această masă de *abanos*, strălucea *alb* un turban împletit" [12]. Nici Ahab însuşi nu scapă de ambiguitatea convergenţei simbolice : „Părea un om eliberat de pe *rug*, după ce *focul* distrusese în treacăt corpul, fără să îl consume, fără să îi fure nici o părticică din această robusteţe compactă şi bătrînă" [13]. Dar în tot lungul acestui trup se află o cicatrice subţire ca o nuia, un semn *livid*, *albicios*. Alt semn distinctiv este celebrul picior *alb*, de *fildeş*, pe care de fapt i-l dăduse Moby Dick, rupîndu-i-l pe al lui.

Scena în care se poate vedea cel mai bine ambiguitatea intenţionată creată de simbolurile culorilor, este cea a taifunului, în care Ahab se manifestă multiplu : în luptă cu balena, în luptă cu Fedallah, în luptă cu el însuşi. Taifunul are loc *noaptea*, în *întuneric*, şi fulgerele lovesc catargele de care nu se legaseră paratrăsnetele (pe englezeşte *corposants* — de la *corpo santo*, dedicate sfîntului protector al corăbiei). „Toate crucetele aveau în capete cîte un *foc palid* ; şi, atins la fiecare capăt întreit cu cîte o *flacără albă*, *ascuţită*, fiecare dintre cele trei catarge *ardea* tăcut în aerul *sulfuros*, ca trei lumînări de *ceară* gigantice în faţa altarului" [14]. În lumina stranie, Dagoo este asemănat cu norul cel *negru* de unde venise trăsnetul, Tashtego îşi descoperă dinţii *albi* ca de rechin, în timp ce faţa *roşie*, torturată, a lui Queequeg *arde* ca o *flacără*. Deja aici avem trei culori : negrul, roşul şi albul, intervenind suprapuse, creînd o atmosferă de iad, în care totuşi, „degetul arzător al Domnului" [15] se lăsase peste corabie. Ahab îşi face jurămîntul de înfruntare, dîndu-şi bine seama că *focului* (roşu), elementul lui, i se suprapune *lumina* (albul), element polar lui, înţelegînd ambiguitatea şi unitatea celor două elemente.

O altă culoare de care Melville se foloseşte în mod neobişnuit este *verdele*, care, cu cîteva excepţii neimportante, intervine numai în legătură cu pămîntul (opus mării = suflet), şi mai ales cu tinereţea, neştiinţa, deci inocenţa. Un prim exemplu este capitolul VI, în care Ishmael porneşte la plimbare pe străzile New Bedford-ului într-o zi de decembrie, imediat după noaptea geroasă de la hanul Spouter, şi în care tîrgul este descris în plină vară, cu flori şi mai ales cu verdeaţă. Capitolul biografic despre Queequeg de asemenea abundă în verdeaţă, despre harponier spunîndu-se că ar fi o „tulpiniţă". Atributul „tulpiniţă" se dă în general tuturor tinerilor care pornesc pe mare (deci pornesc să îşi disece sufletul, să afle adevărul) pentru prima oară. Denumiţi în mod batjocoritor şi „dovleci", ei, spune Melville „după *verdeaţa* lor atît de puternică, trebuie să fi fost veniţi din centrul, din inima pămîntului *verde*" [16]. Trebuie menţionat că, dacă pe englezeşte *green* (verde) poate să însemne şi proaspăt, Melville împinge totuşi metafora mult dincolo de folosirea ei obişnuită. Astfel, replicei „Eu

[11] *Ibid.*, p. 75.
[12] *Ibid.*, p. 230.
[13] *Ibid.*, p. 127.
[14] *Ibid.*, p. 536.
[15] *Ibid.*, p. 537.
[16] *Ibid.*, p. 13.

nu sînt *verde*", însemnînd „Nu sînt lipsit de experienţă", i se răspunde: „În curînd vei fi *bronzat* bine" [17], iar despre Bulckington se menţionează că ar fi „*cafeniu* şi *ars*". Făcînd legătura cu faptul că focul şi culoarea roşu simbolizează una din polarităţile cosmice, trecerea verdelui spre roşu, prin bronz, cafeniul, arderea, deci pierderea inocenţei nu face decît să sublinieze potenţa omului de a cunoaşte viaţa sub toate aspectele ei.

★

Cu simbolismul culorii roşu, şi al focului, Melville împleteşte simbolismul timpului, respectiv alternativele cald-frig şi est-vest. Un fir care traversează întregul roman este trecerea de la frig la cald. Vasul părăseşte portul Nantucket în miezul iernii — de Crăciun, dar Ahab nu apare pe punte decît de Paşte, cînd ajunseseră în tărîmuri mai calde, şi cu cît se încălzeşte mai mult, cu atît părăseşte mai des cabina, ajungînd să petreacă nopţi întregi pe punte, pînă în cele din urmă. Aceeaşi călătorie se face de la vest spre est, cînd toate drumurile normale ale balenierelor treceau prin strîmtoarea lui Magellan şi de acolo spre Oceania, deci spre vest. Estul comportă aceleaşi conotaţii aici ca şi soarele, căldura, focul. Pe de altă parte, estul are şi o încărcătură simbolică, mitică. Demn este de menţionat şi faptul că Melville subliniază că balenele se întorc spre soare pentru a muri. Urmărită, Moby Dick fuge spre est, iar taifunul dinaintea luptei finale vine şi el de acolo. Ajungînd în Est, Ahab aruncă în apă quadrantul, aparatul pentru măsurat înălţimea soarelui. Dînd glas din nou ambiguităţilor care planează asupra tuturor simbolurilor, el constată că „această goliciune a strălucirii neuşurate este ca splendorile de nesuportat ale tronului lui Dumnezeu" [18]. Este miezul zilei, iar *Pequod*-ul se află pe Ecuator. Un alt termen deci, amestecat în acelaşi simbolism. Căci tot la ecuator apăruse şi Ahab pentru prima oară pe punte. Iar aceasta aminteşte de *dabloonul* fixat pe catarg, monedă a statului Equador, care reprezintă trei vîrfuri de munte, unul scuipînd *foc*, iar *soarele*, printe semnele zodiacului, intră în echinox în zodia Balanţei (Balanţa reprezentînd echilibrul dintre caracteristici opuse în luptă una cu cealaltă).

★

Această folosire a zodiacului fără vreun scop bine determinat, credem noi, nu este singura încercare pe care Melville o face pentru a impresiona pe cititorii săi, legaţi inconştient prin tradiţie de anumite lucruri considerate mistice. Un alt exemplu de acest fel este folosirea numărului *trei*, număr mistic în aproape toate religiile pămîntului. Trinitatea creştină are drept corespondent împărţirea lumii olimpice între Zeus, Hades şi Poseidon, manifestarea triplă Brahma, Vişnu, Şiva, iar pe tărîmul concepţiei primitive despre lume, dualitatea caracteristică, plus unitatea formată de aceste polarităţi.

În decursul romanului, numărul *trei* se întîlneşte cu o frecvenţă neobişnuită. Cînd Ishmael pleacă în port pentru a-şi alege vasul pe care să se angajeze, găseşte *trei* corăbii care se îmbarcă fiecare pentru o călă-

[17] *Ibidem.*
[18] *Ibid.*, p. 529.

torie de *trei* ani. *Pequod*-ul are *trei* catarge, iar căpitanul ei, Ahab, este căsătorit de *trei* călătorii. Profetul Elijah le apare viitorilor marinari de *trei* ori pentru a le prevesti nenorocire. Corabia are *trei* ofiţeri şi fiecare ofiţer cîte un harponier — *trei* — şi cîte o barcă — *trei*. În călătoria sa, *Pequod*-ul întîlneşte de *trei* ori cîte *trei* corăbii cu veşti bune sau proaste. *Dabloonul* poartă pe el *trei* munţi, iar cînd trăsnetul loveşte corabia, flacăra albă se aprinde pe cele *trei* catarge, la capătul crucetelor şi pe măr — *trei* —, flacăra avînd *trei* vîrfuri — deci de *trei* ori *trei*. Harponul destinat lui Moby Dick înmănunchează *trei* elemente — lemn, fier şi sfoară, ca cele *trei* Sorţi, şi este călit de *trei* ori ; o dată în sînge, o dată de trăsnet şi a treia oară, se jură Ahab, „în acel loc fierbinte de după aripă, unde balena albă simte cel mai puternic viaţa sa blestemată" [19]. Urmărirea ţine *trei* zile. Ahab spune : „Eu sînt locotenentul sorţilor ; acţionez după ordinele lor. Credeţi voi, marinarilor în ceea ce se numeşte semne? Atunci rîdeţi, şi nu mai strigaţi. Căci înecîndu-se, tot ce se scufundă, se ridică de două ori la suprafaţă, iar apoi se scufundă din nou ca să nu se mai ridice. Aşa şi cu Moby Dick ; două zile s-a jucat... se va mai ridica încă o dată... numai ca să răsufle pentru cea din urmă oară" [20]. Iar a *treia* zi, lupta ia sfîrşit.

Pentru completare, nu putem să nu adăugăm, că însuşi romanul *Moby Dick* se axează pe *trei* personaje principale : Ahab, balena şi Ishmael.

★

În acelaşi fel în care foloseşte misticismul cunoscut al numărului trei, Melville foloseşte şi unele nume de personaje cu ajutorul cărora caută să mărească efectul psihologic produs de acestea. Manipularea numelor o mai încercase el deja şi în *Mardi* unde fabricase unele de genul Babbalanja, care poate fi luat drept „*babbling angel* (înger flecar) sau Media drept *mediator* (mijlocitor) [21]. Unii critici merg pînă acolo încît văd şi în ultimul său erou, Billy Budd o combinaţie între numele profetului indian Budda şi al acelui zeu druid Belli, care apare din nou în numele vasului rebotezat *Bellipotent* [22].

În *Moby Dick*, singurul nume fabricat este cel al lui Fedallah, care ar putea fi anagrama combinaţiei *devil* (diavol) şi Allah [23]. În rest, se mulţumeşte să împrumute nume adevărate, obişnuite în Nantucket, cîteodată făcînd jocuri de cuvinte din ele (Coffin, nume des întîlnit în regiune, înseamnă sicriu), altădată folosindu-se de legendele Vechiului Testament. Ahab este unul dintre acestea din urmă. „El e Ahab, băiete, şi Ahab din vechime, tu ştii, a fost rege încoronat. Dar Ahab a fost şi rege blestemat, căci el, dintre toţi regii Israelului a păcătuit cel mai mult contra Domnului" [24].

La fel de importantă ni se pare şi alegerea numelui lui Ishmael (Ismael), fratele lui Iacov, nume care ajunsese să însemne în secolul XIX rătăcitor, dezmoştenit, fără rădăcini. Epitetul de Ishamelit era aplicat

---

[19] *Ibid.*, p. 520.
[20] *Ibid.*, p. 592—593
[21] Vezi, F. O. Matthiessen, *op. cit.*
[22] Vezi H. Bruce Franklin, *The Wake of the Gods*, Stanford, Calif., 1963.
[23] Vezi Henry A. Murray, *In Nomine Diaboli*, în *Melville*, ed. Richard Chase, 1965.
[24] Herman Melville, *op. cit.*, p. 86—87.

fără mult discernămînt, chiar Edgar Allan Poe bucurîndu-se de el la un moment dat. Numele vaselor nu sînt lipsite de un anumit simbol nici ele. Pequod-ul a fost un trib de indieni din Massachusetts, ne anunţă Melville însuşi, care a fost masacrat în întregime de albi. Este posibil ca astfel el să încerce o înfierare a civilizaţiei albilor şi o încercare de reîntoarcere spre un timp primordial, unde logica lumii secolului său să nu mai fie valabilă. Fără să împingem speculaţiile prea departe, putem să descoperim în fiecare din celelalte nouă nume de vase, un sens implicit. Ne mulţumim să arătăm doar că *Goney* (Albatrosul) este un pretext pentru a introduce în povestire această pasăre purtătoare de simbol; *Virgin* (Fecioara) se referă la un ajutor providenţial şi răsplată din partea divinităţii în caz de supunere; *Button de Rose* este un vas care răspîndeşte un miros urît şi care poartă acea ambră gri, din care se face parfumul; iar *Rachel*, corabia care îl salvează la urmă pe Ishmael, poate fi, datorită legendei pe care o sugerează, simbol al mamei care şi-a pierdut copiii.

★

O atenţie deosebită o acordă Melville şi păsărilor. Cele care apar în roman sînt albatrosul, şoimul, vulturul şi eretele. Toate sînt păsări răpitoare şi asupra tuturor planează o anumită ambiguitate.

Albatrosul este alb; prezenţa lui se face simţită atît prin strania corabie cu care se întîlneşte *Pequod*-ul cît şi prin zborul unor *păsări albe*, care anunţă apariţia lui Moby Dick. Dar cel mai important ni se pare faptul că Melville consideră necesar să povestească pe aproape o pagină de subsol prima lui întîlnire cu un albatros, pe care îl compară cu un zeu. Albatrosul, se spune în poemul lui Colleridge care l-a făcut celebru, este o pasăre aducătoare de semn bun, dar care prin răzbunare, duce la distrugerea unei întregi corăbii.

Vulturul din *Moby Dick* are străbuni celebri: vulturul imperial Roman şi vulturul din totemurile indienilor americani, vulturul favorit al lui Zeus şi vulturul Sfîntului Ioan — încarnare a gloriei, orgoliului şi răzbunării. În acest sens, cea mai valoroasă trimitere pe care o face Melville este bineînţeles, la martiriul prometeic „Dumnezeu să te ajute bătrîne, căci gîndurile tale au creat o fiinţă în tine; iar gîndirea intensă face pe un astfel de om un Prometeu; un vultur se hrăneşte veşnic din inima lui acel vultur este chiar fiinţa pe care el a creeat-o" [25]. Ambiguitatea care, planează asupra taberei căreia îi aparţine pasărea de pradă, este întărită şi de faptul că Ahab este comparat la un moment dat cu un erete, iar în două rînduri, şoimul se arată duşmanul lui.

Şoimul este o pasăre *neagră*, denumită totuşi, *pasărea cerului*; motivul împerecherii coloristice apare din nou. La prima sa apariţie, şoimul cel negru îl atacă pe Ahab care e de cart, sus pe catarg, şi reuşeşte să îi fure pălăria. A doua oară apare în timpul ultimei lupte cu balena. Pasărea atacă vasul părăsit, respectiv steagul cel roşu ce flutură pe catarg. Este imobilizat acolo şi „astfel pasărea cerului cu ţipete nepămîntene şi cu ciocul său imperial îndreptat în sus iar întregul său corp captiv, înfăşurat în steagul lui Ahab, se duse la fund cu corabia, care, la fel ca Satan nu se

[25] *Ibid.*, p. 214.

scufundă în iad pînă nu trase cu ea o parte din cer să se încunune cu ea"[26]. Aşa cum Pequod-ul dispare odată cu şoimul, Ahab dispare odată cu balena. Numai „giulgiul cel mare al mării se rostogoleşte deasupra, aşa cum se rostogolise cu cinci mii de ani în urmă" [27].

★

Fără îndoială că cel mai puternic şi cel mai general simbol folosit de Melville este marea. Element de bază în structura universului pămîntean, splendidă prin frumuseţile sale majestuoase şi prin ororile sale de nedescris, marea a impresionat întotdeauna psihologia umană. Astăzi simbolurile atribuite ei sînt fără număr. Aproape fiecare scriitor îmbogăţeşte lista cu nuanţele propriei sale structuri sufleteşti. Literatura engleză a început să acorde o atenţie deosebită mării numai în secolul XVIII, odată cu publicarea romanelor de călătorie, mai ales cu opera lui Defoe, Swift şi Smollet. Dar ei se mărgineau la folosirea mării ca scenă pentru desfăşurarea acţiunii. Americanul Dana face acelaşi lucru în *Doi ani ca simplu marinar*. De-abia în *Moby Dick* marea apare ca personaj al dramei desfăşurate pe ea, ca fundal, martor şi agent de intervenţie personificat şi mitificat, şi nici Conrad, nici ceilalţi scriitori ai mării nu au reuşit să îi dea apei forţa simbolică pe care i-o atribuie Melville.

Din multele sensuri pe care marea le are pentru Melville, două se desprind clar, legate între ele, şi cu ramificaţii în diferite direcţii. Mitul lui Narcis le este punct de plecare la amîndouă. Ce căuta Narcis în apă? Ce căuta Ishmael pe mare? „Aceeaşi imagine pe care noi înşine o vedem în toate rîurile şi oceanele. Este imaginea fantomei intangibile a vieţii. Şi aceasta este cheia a tot" [28]. Dacă oceanul reprezintă viaţa, scrutarea noastră nemiloasă nu este decît ceea ce a fost numit „o nostalgie după primordial şi originar". De fapt, viaţa în general şi în particular a apărut în apă, iar miturile au consemnat această importanţă a apei. Dar marea nu este numai un simbol al vieţii, ci şi o metaforă a ei. Într-o scenă în care Tashtego şi Dagoo ucid rechinii flămînzi care asaltează trupul unei balene vînate, Melville observă cu amărăciune; „acel ocean nesigur în care răsuflaţi trudit, e Viaţa; rechinii sînt duşmanii voştri; cuţitele — prietenii" [29].

Dar, ca toate marile simboluri, marea are un sens ambiguu: fiind viaţa, ea este şi moartea. Narcis, privind cu dor în fîntînă, s-a aruncat în ea şi a murit. Pip cade şi el în apă, şi trece prin moarte. Marea ucide prin însăşi enormitatea ei în timp şi spaţiu, prin eternitate.

Celălalt simbol principal oferit de mare se desprinde tot din mitul lui Narcis. Căci Narcis, şi noi, privind apa, vedem doar o reflecţie a propriului nostru *eu*, iar partea esenţială a omului este sufletul lui care intră în comunitate intimă cu tot ceea ce este mai semnificativ în univers. „Oceanul este imaginea vizibilă a acestui suflet fără fund care există în omenire şi în natură[30]" La fel ca şi sufletul, oceanul se tulbură şi îngro-

[26] *Ibid.*, p. 686.
[27] *Ibid.*, p. 688.
[28] *Ibid.*, p. 3.
[29] *Ibid.*, p. 343.
[30] *Ibid.*, p. 167.

zeşte, şi cu cît omul se depărtează de acea insulă a inocenţei, pericolele vieţii devin din ce în ce mai mari. Paradisul verde al pămîntului pe care omul l-a părăsit odată cu pierderea inocenţei şi înfruptarea din pomul cunoaşterii, se opune vîltorilor mării cu toate ororile şi spendorile ei dătătoare de experienţă — acea experienţă care ţine de latura activă a omului şi pe care Blake o opunea inocenţei. Astfel oceanul, partea cea întunecată a pămîntului, ţine de împărăţia principiului negativ. Afirmînd acestea, Melville frizează erezia : el însuşi se revoltă asemenea lui Ahab contra monopolului spiritual creat de Dumnezeu. „Întunericul", afirmă el renunţînd la neutralitatea scriitorului, „este într-adevăr elementul propriu esenţei noastre, cu toate că lumina ar părea mai potrivită trupului nostru de lut" [31]. Ca om el preferă să fie nu de partea Dumnezeului nedrept, egoist şi răzbunător, ci de partea revoltatului Ahab. Pentru că, după cum spunea şi Blake, „every true poet is of the devil's party"[32].

Astfel, se dovedeşte că prin toate aceste metafore, simboluri şi insistente reveniri asupra aceleiaşi teme, Melville adaugă relief şi dă forţă ideilor de bază ale cărţii. În ciuda ambiguităţii intenţionate sau neintenţionate, lupta cosmogonică dintre cele două principii opuse şi contradictorii se conturează ca o piatră de fundament a acestei bogat ornamentate opere, ce pare la prima vedere o simplă povestire marinărească.

---

[31] *Ibid.*, p. 57.

[32] „Fiecare poet adevărat este de partea diavolului", William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, The Laurel Poetry Series, p. 107.

ÎNTRE REALISM ȘI ABSURD—HAROLD PINTER

CATRINEL PETRULIAN

Pinter își începe activitatea de dramaturg în 1957. Rezultatele de pînă acum sînt : trei piese de teatru în trei acte, trei piese într-un act, șase scenarii pentru televiziune, două scenarii radiofonice, cîteva scheciuri pentru reviste și patru ecranizări după romane de alți autori (pe lîngă acestea, adaptări de piese de teatru pentru televizor, de scenarii radiofonice pentru scenă etc.). Pinter este încă prea tînăr (s-a născut în 1930) pentru a permite un verdict final asupra locului său în dramaturgia britanică. Dar chiar pe baza acestei faze timpurii a dezvoltării sale, este clar că și-a cîștigat un loc important printre dramaturgii acestui secol. Economia cu care întrebuințează tehnicile teatrale, precizia spiritului său de observație, prospețimea și originalitatea modului său de abordare a problemelor, fertilitatea imaginației și mai presus de toate capacitatea sa de a transforma oameni obișnuiți, de categorie socială inferioară și evenimente obișnuite, într-o viziune profund poetică de valoare universală, justifică cele mai înalte speranțe în ceea ce privește dezvoltarea sa viitoare.

The Room (*Încăperea*) — prima sa piesă (jucată pentru prima oară la Bristol University în mai 1957) conține cîteva dintre motivele de bază și foarte mult din stilul atît de caracteristic al pieselor de mai tîrziu, care se vor bucura de mai mult succes în rîndurile publicului ; o situație banală în care treptat intervine amenințarea, teroarea și misterul (ca și la Eugen Ionescu), omisiunea intenționată a unei explicații și a motivațiilor pentru acțiune, exactitatea reproducerii divagațiilor lipsite de sens din vorbirea curentă. Camera, centrul și imaginea poetică principală a acestei piese, este unul din motivele care revin mereu în opera lui Pinter. Într-un interviu cu Kenneth Tynan, Pinter spune : „Doi oameni într-o încăpere — mă preocupă tot timpul această imagine. Cînd se ridică cortina, îmi pun întrebarea cheie : ce se va întîmpla cu acești doi oameni din încăpere ! Va deschide cineva ușa și va intra ?"

Punctul de plecare în teatrul lui Pinter este deci o reîntoarcere la elementele de bază ale spectacolului dramatic — suspensia creată de ingredientele elementare ale teatrului pur preliterar : o scenă, două personaje,

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 533–539, BUCUREȘTI, 1972

o ușă; o imagine poetică care la Pinter va reuși să sugereze o teroare nedefinită și așteptare încordată. Pinter, întrebat de un critic de ce se tem cele două personaje din spațiul închis, răspunde: „Evident, le este frică de ceea ce se află afară. Afară se află o lume care îi apasă și care îi înspăimîntă. Sînt sigur că este la fel de înspăimîntătoare și pentru dumneata și pentru mine".

În cazul *Încăperii*, aceasta, locuită de bătrîna Rose și bărbatul ei Bert, se află într-o casă stranie, enormă și umedă, despre care nu se știe nimica precis, nici cine este proprietarul, nici cîte etaje are; afară este întuneric și iarnă. Camera, locul luminos și cald în oceanul de întuneric, este un adăpost precar; Rose se teme mereu că într-o zi va fi izgonită din ea. Bert pleacă pentru cîtva timp și Rose rămîne singură. Brusc ușa devine o amenințare, un pericol al deschiderii înspre necunoscutul sumbru al casei în noaptea și iarna de-afară. Și cînd însfîrșit Rose se încumetă s-o deschidă, se produce un moment de teroare autentică, cu cea mai mare economie de mijloace; Un negru orb se află în pragul ei. El aduce un mesaj pentru Rose: „Tatăl tău vrea să te întorci. Vino acasă, Sal". Cu toate că știm că femeia se numește Rose, ea nu neagă numele de Sal ci doar se roagă „Te rog, nu-mi spune așa". Bert, bărbatul ei, se întoarce; el, care nu a scos nici un cuvînt în timpul primei scene, acuma povestește despre drumul în noapte pe care l-a făcut. Apoi brusc se întoarce înspre negru și începe să-l lovească, pînă cînd acesta rămîne nemișcat. Rose duce mîna la ochi — înțelegem că a orbit.

Încăperea conține, pe lîngă caracteristicile stilului format al lui Pinter, unele stîngăcii care ne permit să urmărim evoluția lui în piesele care vor urma. Defectul principal al piesei este trecerea bruscă de la atmosfera de spaimă creată pe baza unor elemente credibile, obișnuite la simbolismul crud, mister ieftin și violență. Negrul orb, cu mesajul tatălui care-și cheamă fiica acasă (poate fi luat drept parodia unui sol întunecat al morții), uciderea lui de către soțul gelos, orbirea Rosei, toate acestea sînt procedee melodramatice care distonează cu teroarea subtil stabilită în primele scene. Misterul devine mistificare banală.

Cea de-a doua piesă într-un act mai conține încă elementul de mistificare, dar aici este întrebuințat mult mai subtil și mai spiritual. În *The Dumb Waiter* (*Ascensorul de alimente*, scrisă în 1957, jucată pentru prima oară la Londra în 1960) apare din nou camera, cu doi oameni care se cred în siguranță și cu ușa care dă spre necunoscut. Cele două personaje, Ben și Gus, petrec o dimineață plicticoasă citind jurnale și comentînd știrile, vorbind despre football, despre expresii folosite curent dar incorecte din punct de vedere gramatical. Treptat, aflăm din conversația lor că cei doi sînt ucigași angajați ai unei organizații misterioase, care așteaptă ultimele instrucțiuni. Mai devreme sau mai tîrziu, victima, necunoscută încă, va intra, ei o vor ucide și vor pleca mai departe, spre o destinație necunoscută.

Deodată liftul de alimente din fundul camerei (probabil o fostă bucătărie de restaurant) începe să funcționeze și coboară aducînd diferite comenzi de la etajul de sus: fripturi înăbușite cu cartofi prăjiți, budinci și ceaiuri. Cei doi ucigași speriați se agită să împlinească poruncile, se caută cu o disperare comică prin buzunare după resturi de mîncare, în timp ce cerințele celor, sau celui de la celălalt capăt, auzite printr-un tub acustic, devin din ce în ce mai extravagante: specialități grecești, italienești,

chinezești. La un moment dat Gus iese din cameră și Ben primește instrucțiunile finale de la aceeași voce : prima persoană care intră trebuie împușcată. Victima care intră în cameră este chiar Gus, și cei doi se privesc în timp ce cortina coboară.

Ascensorul de alimente îmbină în mod strălucit tragicul (gratuitatea crimei și nesiguranța în care se află chiar cei care o execută) cu grotescul, (încercările de conversație ale lui Ben și Gus, dincolo de care ei și-ascund panica, pofta de mîncare inofensivă a misteriosului asasin).

În *The Birthday Party* (*Petrecerea*), prima piesă în trei acte, jucată la Cambridge, în 1958, pentru prima oară, Pinter omite ori și ce element melodramatic, supranatural, fără ca piesa să piardă ceva din atmosfera de teamă și amenințare. Camera se află de data aceasta undeva la mare, într-o pensiune sărăcăcioasă, ținută de o femeie bătrînă și neîngrijită, Meg, care amintește de Rose. Bărbatul ei, Petey, este aproape la fel de tăcut ca Bert, lipsindu-i brutalitatea și violența acestuia. Personajul central, Stanley, un fost pianist, indolent și apatic, fără nici o ocupație, se lasă răsfățat de Meg, stupidă și sufocant de maternă, care îl enervează, dar în același timp îi este și necesară. Cu toate că Stanley visează să facă turul lumii dînd concerte, este clar că se adăpostește de o lume ostilă în refugiul lui Meg. Această idilă sordidă este întreruptă de sosirea a două noi personaje : Mc Cann, un irlandez sinistru și taciturn, și Goldberg, un evreu amabil și vorbăreț. Ne dăm seama că au venit după Stanley, motivele însă rămîn necunoscute. Ei organizează o petrecere pentru a sărbători ziua de naștere a lui Stanley (cînd, de fapt, ziua lui va fi de-abia peste o lună) ; în timpul acesteia, cei doi îl supun unui interogatoriu lipsit de orice sens, îl copleșesc cu acuzații absurde și diferite umiliri, pînă cînd este scos din cameră în plină criză de nervi. În scena următoare — foarte liniștită în contrast cu cea dinainte (la Pinter tăcerea și calmul conțin întotdeauna cea mai teribilă amenințare), îl vedem pe Stanley corect îmbrăcat în haină neagră și pantaloni în dungi, cu gambetă pe cap, ținînd ochelarii sparți de Mc. Cann (deci complet lipsit de apărare și vulnerabil) în mînă. Goldberg și Mc Cann îl duc ca pe o marionetă, fără nici o împotrivire din partea lui, spre o mașină neagră care-i așteaptă. Nici Peteys nici Meg nu par să realizeze nimic din cele întîmplate lui Stanley.

Elementul de violență din afară mai este prezent, dar simbolismul obscur și greoi din *Încăperea* a dispărut. Efectele comice și de teroare sînt extrem de bine realizate în raport cu caracterul banal, realist, al fundalului. Faptul că Stanley, Meg, Petey trăiesc într-o lume credibilă, reală, intensifică oroarea situației lui Stanley cînd cei doi necunoscuți îi întrerup traiul confortabil și monoton.

Petrecerea poate fi interpretată ca o alegorie a presiunilor conformismului, cu Stanley pianistul, artistul, care este constrîns să poarte haina respectabilității de către emisarii lumii burgheze. La fel de bine piesa poate fi privită ca o alegorie a morții, cu Stanley, omul obișnuit, smuls din adăpostul pe care și l-a găsit, de lîngă căldura dragostei oferită de Meg (amestec de dragoste maternă și conjugală), de către îngerii întunecați ai lumii de dincolo. Dar, ca și la *În așteptarea lui Godot*, orice interpretare de genul acesta se îndepărtează de sensul adevărat al piesei. Petrecerea pur și simplu explorează o situație care constituie o imagine poetică semnificativă a căutării patetice a unui refugiu, a temerilor și neliniștilor ascunse

în om, a brutalității lumii înconjurătoare, atît de des întruchipată în bonomie falsă și bigotism

Cu talentul său caracteristic, Pinter reușește să monteze scena prăbușirii lui Stanley în fața acuzațiilor în așa fel încît să nu știm niciodată de ce este de fapt acuzat și dacă este într-adevăr vinovat. Toate acuzațiile posibile îi sînt aruncate în față; Mc Cann, în concordanță cu originea sa irlandeză și cu ferocitatea sa meditativă, pare în special preocupat de politică și religie, trădare a „organizației" și diferite erezii, pe cînd Goldberg, care după firea și purtările sale onctuoase pare a fi comis voiajor de meserie, este mai interesat de viața personală, intimă a lui Stanley (îl acuză că și-ar fi omorît nevasta, părăsit logodnica etc.). Această ambiguitate, caracterul contradictoriu al acuzațiilor creează o atmosferă apăsătoare de nesiguranță și contribuie la universalizarea spaimei și tensiunii pe care le trăiesc personajele lui Pinter. Cu cît există mai puține date precise despre natura exactă a amenințării sau a vinei, cu atît spectatorul este mai implicat, participă mai mult. Toți avem cîte o vină ascunsă, toți ne putem teme de o bătaie la ușă care poate va zdruncina adăpostul sigur pe care ni l-am clădit.

Paralela cu *Procesul* lui Kafka este evidentă. Nu știm de ce e acuzat K, cum nu știm de ce e acuzat Stanley; nu știm cine i-a trimis pe Goldberg și Mc Cann să execute sentința (și nici nu e sigur că există un judecător și o sentință), cum nu știm nici cine i-a trimis pe cei doi călăi în negru să-l omoare pe K. Oricît ar încerca K să afle despre misterioșii săi judecători, tot mai există nivele mai înalte, mai îndepărtate, la care nu poate să ajungă. În *Petrecerea*, ucigașii par atotputernici și de nepătruns; Stanley este cel amenințat, pe cînd ei sînt personificări ale amenințării. Dar nici ei nu sînt invulnerabili, ne asigură *Ascensorul cu alimente*, ei doar ascultă de ordine și în timp ce amenință pe alții sînt la rîndul lor victime. Incertitudinea, spaima, îi pîndesc pe toți.

În opera lui Pinter scheciurile au o importanță minoră, dar calitativ sînt la același nivel cu piesele de teatru; de fapt, sînt piese în miniatură, foarte diferite însă de cele precedente. Nu există amenințare, conflict între lumina și căldura spațiului cuprins între patru pereți și forțele absurde, întunecate, din afară. În locul lor se urmăresc raporturile dintre două sau mai multe personaje ca într-o serie de mici medalioane. Într-unul avem de-a face cu două bătrîne vagaboande într-o cafenea de noapte, povestindu-și întîmplări din viața lor și privind cum trec ultimile autobuze; un vînzător de ziare și proprietarul unei răcoritoare comentînd vînzarea ultimelor ziare de seară; o femeie care face o scenă în stația de autobuz, strigînd că omul blînd și inofensiv de lîngă ea i-ar fi făcut propuneri indecente. Toate se axează pe singurătatea oamenilor, pe lipsa de comunicare dintre ei sau mai exact pe refuzul lor de a comunica. (Cele două bătrîne comunică la un nivel foarte primitiv, dar femeia din stația de autobuz, vînzătorul de ziare, proprietarul de răcoritoare sînt complet singuri). Pinter accentuează acest refuz de a comunica: „simt că în locul unei incapacități de a comunica există o evitare deliberată a comunicării. O comunicare adevărată între oameni ar fi atît de înspăimîntătoare, încît ei preferă să vorbească încontinuu despre orice altceva decît despre adevăratele raporturi dintre ei".

Începînd cu aceste scheciuri, accentul se pune din ce în ce mai mult pe raporturile dintre personaje, pe încercările lor de a conviețui și comunica. Dacă nici un personaj nu vrea să comunice celuilalt adevăratele lui sentimente și idei, el vrea întotdeauna ca ceilalți să comunice total cu el, și tensiunea dialogului se datorează în mare parte eschivărilor, destăinuirilor incerte în această continuă ciocnire în pragul comunicării, cu fiecare personaj hotărît se descopere mai mult decît spune. Evoluția lui Pinter de la primele piese la cele de mai tîrziu poate fi privită ca o apropiere din ce în ce mai mare de realism. În primele piese tonul liniștit, uneori comic, al scenelor de început este înlocuit treptat de ceva intens și înspăimîntător, foarte îndepărtat de ori și ce criterii ale verosimilului. Problema probabilității celor întîmplate nici nu se pune; de la început e clar că spectatorul pătrunde într-o lume personală, proprie piesei, care chiar dacă pare să aibă vreo legătură cu lumea exterioară a realității obiective își are propria unitate și putere de convingere. Despre negrul orb din *Încăperea*, personajul cel mai evident nerealist din toată opera sa, Pinter spune acum : „Personajul nu este un eșec total; dar prea se poartă diferit de toate celelalte personaje; dacă aș scrie piesa acum, l-aș face să stea jos, să bea o ceașcă de ceai...". În *Petrecerea*, personajele întruchipînd amenințarea se poartă mult mai normal, mai realist, în relațiile cu cei din jur. Amenințarea, teroarea depinde de situație, nu sînt provocate de oameni ieșiți din comun, sinistri, ci de oameni obișnuiți, ca oricare dintre spectatori; s-ar putea ca la un anumit moment dat cineva, oricine, să devină o amenințare în viața altcuiva, e doar o problemă de circumstanțe, nu este ceva inerent vreunuia din ei.

În *Ascensorul cu alimente* Pinter se apropie și mai mult de realitate, arătînd cît de normal se poartă cei ce amenință atunci cînd nu sînt „în exercițiul funcțiunii" și nepermițînd desfășurarea violenței direct pe scenă, implicînd-o doar în ultimul tablou. The Caretaker *Îngrijitorul* (jucată pentru prima oară în 1960 la Londra) este piesa în care realismul psihologic s-a cristalizat complet. Din nou acțiunea se petrece într-un spațiu închis, dar de data aceasta nu există amenințare, incertitudine și absurd care să acționeze din lumea exterioară, ci asistăm la un conflict între diferite personalități. Camera devine un fel de simbol pentru locul și rostul omului în lume. Personajele sînt : doi frați, Mick și Aston, și un bătrîn vagabond Davies, căruia Aston îi oferă găzduire. Aston este blînd, laconic și retras, și treptat reiese din ceea ce îi povestește lui Davies că a fost internat mai demult într-un ospiciu, unde a primit un tratament cu șocuri electrice. În cazul lui Davies este pentru prima oară de cînd a ieșit din spital că-și arată interesul față de cineva. Gelozia lui Mick este trezită, dar își ascunde antipatia, făcîndu-l pe bătrîn să creadă că îl simpatizează și-l va angaja ca îngrijitor. Davies, vanitos și plin de prejudecăți, începe să-l disprețuiască pe Aston, adevăratul său prieten, se îndepărtează de el, neputînd rezista tentației de a avea supremația în gospodăria celor doi frați. Mick, după ce s-a asigurat că Aston nu mai ține la Davies, îl respinge și el, și cînd, disperat, Davies încearcă o apropiere de Aston este prea tîrziu.

Scena finală, în care Davies îl roagă pe Aston să-i mai dea o șansă, este aproape insuportabil de tragică și produce, fără să facă uz de nici o violență sau de vreun mijloc melodramatic, senzația de finalitate, de despărțire fără posibilitatea unei întoarceri. Davies, complet vulnerabil

și pierdut, e gata să cedeze în toate, să renunțe pînă și la micile lui ticuri, dar nu primește nici un răspuns, nici măcar o privire din partea lui Aston, care stă cu spatele la el, privind pe geam și tăcerea lui e mai teribilă, mai definitivă decît orice gest de violență :

„Aston, la geam, cu spatele înspre Davies

Davies : — Vrei să spui că mă dai afară? Nu poți să faci una ca asta. Ascultă omule, ascultă, nu mă supără nimic, o să rămîn, nu mă supără nimic, uite să facem așa, dacă nu vrei să facem schimb de paturi, s-o lăsăm baltă, o să rămîn în patul meu, poate fac rost de o bucată de pînză groasă ca să astup geamul, e de ajuns, ce zici, facem așa?

Tăcere

Aston : — Nu.

Davies : — De ce nu?

Aston se întoarce spre el și îl privește.

Aston : — Faci prea multe zgomote.

Davies : — Dar... dar... uite... fii atent... ascultă... vreau să zic...

Aston se duce înapoi la geam.

Cu mine cum rămîne?

Tăcere.

Eu ce-am să fac

Tăcere.

Unde să mă duc?

Tăcere

Dacă vrei să plec... eu plec. Tu spune.

Tăcere

Să-ți zic ceva... Pantofii ăia... pantofii ăia care mi i-ai dat... îmi sînt de folos... sînt buni. Poate pot să... mă duc la Sidcup.

Aston rămîne nemișcat la geam, întors cu spatele.

Ascultă... dacă m-aș duce să... dacă o să fac rost de acte... m-ai lăsa să stau... m-ai lăsa... dacă m-aș duce... și aș face rost de...

Tăcere îndelungată

Cortina"

(*Actul III*)

Piesa marchează un nou stagiu în activitatea literară a dramaturgului : „Cred că în această piesă m-am maturizat, fiindcă nu am mai simțit nevoia să întrebuințez trucuri de cabaret și strigăte în întuneric în măsura în care o făceam înainte. Simt că pot să tratez despre o situație umană fără să recurg la aceste lucruri... Eu privesc această piesă ca o situație specială, în care se găsesc trei oameni... nu ca pe un simbol", spune Pinter. „Simplul adevăr", continuă el, „poate fi mai îngrozitor decît incertitudinea și ambiguitatea". O dovadă este pasajul în care Aston povestește prin ce a trecut înaintea, în timpul și după terminarea tratamentului său la ospiciu (sfîrșitul actului II). Acest monolog, interpretat impersonal, aproape fără nici o expresie, ca și cum vorbitorul ar fi sub hipnoză sau ar descrie întîmplările altcuiva, evitînd orice patetism sau șarjare, devine punctul culminant al groazei, momentul inevitabil al înfruntării trecutului.

În *Îngrijitorul* Pinter se dovedește a fi unul dintre puținii scriitori care să realizeze potențialul poetic al jargonului tehnic, al instrumentelor electrice, al materialului plastic, cu alte cuvinte, al unor realități contemporane. Un exemplu ar fi planul lui Mick de redecorare a casei, care devine o năzuință spre un ideal neîndeplinit de echilibru și seninătate : „— Am putea să avem o pătură pufoasă din pînză albicioasă, o masă de furnir, un bufet cu sertare de un negru mat, scaune curbe cu perne multe, fotolii îmbrăcate în tweed de culoarea făinii de ovăz, o canapea cu ramă de lemn de fag și cu fundul din zegras împletit, o măsuță de servit cafeaua cu suprafața de plastic alb, rezistentă la căldură, plăci de faianță albă de jur împrejur ...".

Multe pasaje ale piesei au stîrnit rîsul spectatorilor ; e un rîs al recunoașterii, al identificării. Spectatorul este pus față în față cu limbajul său obișnuit, cu preocupările lui mărunte, chiar dacă acestea sînt exagerate și intensificate pentru a dezvălui absurditatea satisfacției primitive, pe care o simte membrul unei societăți de consum, atunci cînd mînuiește și posedă mulțimea dispozitivelor practice de care este înconjurat. Într-o lume care pare din ce în ce mai lipsită de sens, oamenii se refugiază într-un cîmp îngust de cunoștințe neînsemnate. Rîsul se transformă în tristețe și farsa devine tragedie. Încercînd să devină expert în diferite aparate electrice, Aston caută să-și regăsească un echilibru, un punct de sprijin. Surmenajul nervos care dusese la tratamentul cu șocuri electrice, prost aplicate de doctori brutali și indiferenți, se datorase unei lipse de contact cu realitatea și cu cei din jur. Doar fiindcă vedea lucrurile cu o claritate și o seninătate neobișnuită (suferea de halucinație, spuneau cei din jur) și fiindcă mama lui semnase un formular, Aston a fost supus ororilor din spital. Aston este omul de sensibilitate deosebită, pe care societatea îl zdrobește sub greutatea mașinăriei birocratice, după ce viziunile sale i-au fost șterse de pe creier, e redus la a-și găsi satisfacția, ca majoritatea oamenilor mediocri, făcînd reparații minore prin casă. Ca și Stanley, Aston e izgonit din lumea sa personală ; Stanley e luat cu forța în împrejurări alegorice, Aston și-o pierde într-un proces de „însănătoșire" care este și o pierdere catastrofală a uneia din dimensiunile vieții sale, dimensiunea fanteziei, a poeziei, a capacității de a privi dincolo de scenele banale cotidiene.

Paradoxul poziției lui Pinter este că se consideră un scriitor realist mai intransigent decît unii reprezentanți declarați ai realismului. Ei sînt cei care atenuează în opera lor realitatea, sugerînd că există soluții la toate problemele, că motivarea completă a personajelor și acțiunilor este posibilă și, în special, prezentînd un aspect al realității mai puțin esențial, mai puțin fundamental, deci mai puțin real decît un teatru care și-a ales un aspect fundamental al existenței. Realitatea simplificată și expurgată devine iluzie, și un realism simplificat, care suprimă factorii esențiali și oferă soluții precise, săvîrșește aceeași eroare ca și comediile de salon care se sfîrșesc cînd El obține mîna Ei, adică tocmai atunci cînd adevăratele lor probleme încep să se ivească. Problemele fundamentale ale realității, ale existenței rămîn cele tratate în teatrul lui Pinter.

UNELE PROBLEME ALE LITERATURII TĂTARE MODERNE

ŞUKRAN VUAP-MOÇANU

Începuturile atestate documentar ale scrisului la popoarele turcice datează din secolul al V-lea[1]. Literatura ştiinţifică înregistrează ca momente comune ale culturii popoarelor turcice inscripţiile — cunoscute sub denumirea de „inscripţii enisei-orhonice" care consemnează stadiul de dezvoltare al limbii türki (türcice) — atribuite aproximativ perioadei dintre secolele V—X. Inscripţiile amintite furnizează informaţii preţioase pentru cercetătorii din domeniile istoriei, etnografiei, lingvisticii, avînd totodată şi o anumită valoare literar-artistică.

În secolul al X-lea, ca urmare a islamizării uniunilor de triburi turcice, acestea adoptă grafia arabă[2], iar cărturarii timpului, însuşindu-şi limba lui Mahomed, nu se mărginesc numai să asimileze ceea ce a creat mai de preţ cultura şi civilizaţia arabă în epoca sa de maximă înflorire (sec. VII—XI), ci apelează la această limbă în redactarea şi în elaborarea propriilor opere.

În perioada dintre secolele X—XV s-a impus în Orientul musulman o nouă literatură — literatura farsi[3] — punînd capăt supremaţiei arabe în ierarhia valorilor. Timp de aproape cinci secole literatura persană, reprezentată magistral de Rudaki, Firdousi, Omar Khayam, Saadi, Hafiz, Djami etc. a determinat şi definit fizionomia literar-artistică a întregului Orient, începînd cu arabii şi popoarele turcice şi terminînd cu musulmanii din India şi Malaezia.

---

[1] „Dar — scrie M. Z. Zakiev — avînd în vedere că pînă la apariţia monumentelor inscripţii (prin adaptarea sistemului grafic al ruinelor la particularităţile limbii türcice) ca mărturii veşnice ale existenţei şi civilizaţiei popoarelor turcice, au trecut, cu siguranţă, alte cîteva secole, se poate ajunge la concluzia că aceste triburi au cunoscut scrisul cu mult înainte de secolul al V-lea"; vezi, M. Z. Zakiev, *Угантел усеше*, Tatarstan Kitap Neşriatî, Kazan, 1967, p. 25—26.

[2] *Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу*, M.—L., 1939, tom. I. p. 64.

[3] Literatura în farsi moştenise puternice tradiţii culturale pînă la cucerirea arabă (sec. VIII). Cu toate acestea, nu putuse să rămînă în afară sferei de influenţă arabă, ceea ce a produs urmări dintre cele mai fertile, literatura dintre secolele X—XV sintetizînd tradiţiile persane împletite cu cele arabe (Vezi I. Braghinskii, *Двенадцать миниатюр*, Editura „Hudojestvennaia Literatura", Moscova, 1966, p. 278).

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 3, P. 541—548, BUCUREŞTI, 1972

În această situaţie, cărturarii şi poeţii neamurilor turcice extrag motive şi modele literare din literatura persană, folosind în arsenalul lor lingvistic, alături de limbile turcică şi arabă, şi limba farsi. Rezultatul interacţiunii poeziei turcice cu două dintre cele mai de autoritate literaturi islamice este cît se poate de rodnic, poeţii turcici ridicîndu-se în secolul al XV-lea la nivelul celor arabi şi persani şi chiar depăşindu-i, mai ales prin creaţia lui Alişer Navoi (1441—1501).

Venise rîndul poeziei turcice să dicteze orientările, atitudinile, tiparele literare, poezia turcică, prin valoare şi calităţi, fiind matură să servească de exemplu. Totuşi, türcica nu „se ridică" la înălţimea unui mijloc de comunicare „interorientală", în sensul că nici arabii şi nici persanii nu au apelat niciodată în opere literare sau ştiinţifice la această limbă, ci dimpotrivă, poeţii turcici au continuat să scrie în toate cele trei limbi. Alişer Navoi, de pildă, declara cu mîndrie că este un poet „trilingv", că mînuieşte araba, persana şi türcica cu „egală uşurinţă".

Un poet tînăr, Utîz Imeny (1754—1834), îşi recomanda cartea scrisă în türki — în capitolul introductiv intitulat *Türki tilge karata* (*Cu privire la limba türcică*) — astfel :

„Aflînd, că e scrisă în türki n-o desconsidera,
Ci străduieşte-te să-i pătrunzi sensul slovelor.
Cu toate că-i doar în türki, prietene,
Are subtilităţi ce lesne nu se descopăr.
Transcriind-o, sau cumpărînd-o
Să-ncerci să-i fii stăpîn ;
Pe toţi, feciori, ori fete, ori soaţe
Învaţă-i să răzbească învăţămintele acestor
gînduri [4]".

Din aceste rînduri transpare clar atitudinea poetului faţă de limba türcică. Cu toate acestea, şi Utîz Imeniy s-a folosit în scrieri de limbile arabă şi persană. Din cele peste cincizeci de poeme pe care le-a compus „numai 24 în türki, restul, mai mult de jumătate, fiind arabă şi farsi"[5].

Tradiţia utilizării arabei şi persanei în istoria culturii şi civilizaţiei popoarelor turcice se poate urmări pînă aproape de secolul nostru. Iluminiştii tătari (a doua jumătate a secolului al XIX-lea) Sihap Merdjaniy (1818—1889) şi Kayum Nasîyriy (1825—1902)[6], partizani ai dezvoltării literaturii şi ştiinţei tătare, au scris, primul numai în arabă, iar cel de al doilea în toate cele trei limbi. Şi exemplele se pot înmulţi. Dar dincolo de toate „modelele" şi exagerările din lumea cărturarilor şi literaţilor, se poate afirma că, folosind araba şi persana, savanţii şi poeţii turcici şi-au dovedit erudiţia, dar au mai avut şi posibilitatea să depăşească graniţele „naţionale", bucurîndu-se de receptivitatea unui public mai larg şi, nu rareori, impunîndu-se şi afirmîndu-se tocmai prin creaţiile concepute în aceste limbi.

[4] *Tatar poeziasî antologhiasî*, Tatknigoizdat, Matur edebiyat redakţiasî, Kazan, 1956, p. 81.
[5] Tatar poeziasî ..., p. 75.
[6] Kayum Nasîyriy a întocmit şi un „cod" de folosire a limbii tătare.

Ca parte integrantă a literaturii türcice, literatura tătară[7] întruchipează în ceea ce are mai de preţ o sinteză originală a reprezentărilor vechi şi noi, a ideilor, motivelor şi modelelor literare arabe, persane şi türcice — mai tîrziu şi a celor europene, mai ales ruse — fiind totodată şi o contribuţie de valoare în patrimoniul culturii mondiale. Ca modalitate specifică de reflectare generalizată în imagini ale realităţii, ca artă a cuvîntului, literatura tătară s-a născut în primii ani ai secolului al XVIII-lea, prin activitatea lui Kul Galiy[8], şi s-a definit ca artă naţională, după şapte veacuri de existenţă, la începutul secolului al XX-lea, în creaţia poetului Abdulah Tukay (1886—1913).

Literatura tătară-veche şi modernă[9] s-a dezvoltat într-o strînsă şi tot mai intensă interacţiune cu procesul similar prin care au trecut celelalte literaturi orientale (musulmane), parcurgînd — în mare — aceleaşi etape; el şi-a încorporat beletristica sufită, în cadrul căreia şi independent de ea s-a născut romantismul medieval, cu o puternică amprentă umanistă. Apoi, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, întreaga lume orientală — inclusiv cea tătară — intră într-o perioadă de renaştere socială şi culturală, ale cărei ecouri se prelungesc pînă aproape de primul război mondial. Iluminismului îi revine meritul de a fi întors „faţa" popoarelor orientale către Europa, descoperindu-i cultura şi literatura, punînd astfel capăt acelei lungi perioade de „izolare islamică". Pentru prima oară în istoria acestor popoare se înregistrează tendinţa contactelor cu formele culturii şi literaturii occidentale, dovadă a racordării Orientului la lumea modernă. Înarmaţi cu principiul „ilimve magrifet" („ştiinţă şi iluminare"), iluminiştii vor începe „marşul" care viza ajungerea din urmă a ţărilor înaintate, „sincronizarea" prin iluminare, cu formele lor sociale, economice, culturale, pentru ca astfel să poată participa la spiritul vremii în Europa.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, condiţiile economico-sociale din societatea tătară reclamau, prin specificul lor, schimbări înnoitoare, facilitînd pătrunderea şi răspîndirea conceptelor şi principiilor de bază iluministe, în special a celor de sorginte franceză. Contactul s-a produs pe căi indirecte, în primul rînd prin intermediari turci, care îi traduseseră

---

[7] Printre popoarele turcice de pe teritoriul U.R.S.S. există cîteva neamuri de „tătari" (crimeieni, siberieni, kazanieni etc.), dintre care mai numeroase — aproape cinci milioane — fiind cele statornicite în partea centrală a ţărmului Volgăi şi în Ural. În structura acestora se disting două grupuri etnice de bază; tătarii kazanieni (Kazan tatarları) şi tătarii mişcari (mişerler). Articolul de faţă se referă la literatura tătarilor kazanieni, moştenitori ai înfloritorului hanat bulgar de pe Volga (sec. X), care a făcut parte în secolul al XIII-lea din puternicul stat mongol-tătar al hoardei de aur. În anul 1445 acesta s-a desprins de Hoardă şi a format Hanatul de Kazan, cu o viaţă istorică scurtă, deoarece în 1552 a fost cucerit şi transformat într-o provincie rusească (gubernia Kazan). La începutul secolului al XIX-lea, în urma înfiinţării universităţii, oraşul Kazan devenise un puternic centru cultural. „Казань — scria Herţen — это место встречи и свидания двух миров. И поэтому в ней два начала: западное и восточное, и вы их встретите на каждом перекрестке. Здесь они от безпрерывного действия друг на друга сжались, сдружились, начали составлять нечто самобытное по характеру" (cf. I.N. Nigmatullina, *Национальное своеобразие эстетического идеала*, Ed. univ. Cazan, 1970, p. 157).

[8] Nu i se cunoaşte data naşterii şi a morţii, dar se ştie că poema *Tahir ile Zuhre kîyssasî* a fost scrisă între 1203—1212.

[9] Tătarii îşi împart literatura în trei etape: a) Etapa veche (preislamică) — sec. V—X; b) Etapa medievală (sufită) — sec. X-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea (aprox. pînă în 1860); c) Etapa modernă şi contemporană (iluminismul, perioada clasică şi sovietică).

în limba lor, începînd din anul 1859[10], pe marii scriitori francezi : Racine, Boileau, Lamartine, Hugo, Musset sînt citiţi şi recitiţi tocmai pentru noutatea formei şi îndrăzneala tematică. Este momentul cînd Orientul descoperind Occidentul (este adevărat, cu un secol şi jumătate mai tîrziu, după ce fusese la rîndul său o adevărată revelaţie pentru poeţii şi scriitorii occidentali) este fermecat, uimit de bogăţia de conţinut şi sentimente a artei pe care acesta o practică, lăsîndu-se, în consecinţă, condus în circuitul marilor idei şi forme de expresie : „Voltaire, Fénelon, Rousseau, Montesquieu, Molière, Alexandre Dumas-tatăl, Bernardin de Saint-Pierre, Victor Hugo devin mentorii ideologi şi literari ai tineretului turc"[11].

În perioada de care ne ocupăm, mulţi tineri tătari îşi fac studiile la Istambul, limba şi literatura turcă se studiază în medrese, iar noutăţile din lumea literară turcă au rezonanţă imediată în mediul tătar. Iluminiştii turci Ibrahim Sinasi, Namîk Kemal, Abdulhak Hamid, Ahmed Midhat sînt apreciaţi ca deschizători de drumuri, înrîurind pozitiv literatura tătară pe drumul căutărilor inovatoare. În veşmînt turcesc, Montesquieu, Voltaire, dar mai ales Rousseau, prin elogiul egalităţii şi libertăţii oamenilor şi a popoarelor, găsesc un teren deosebit de receptiv. Eficace prin concepţia lui laică, raţionalistă, contribuind la emanciparea culturii şi învăţămîntului de sub tutela religiei, iluminismul tătăresc a pledat hotărît pentru egalitatea oamenilor — iar prin extensiune şi a naţiunilor — şi pentru iluminarea lor prin cultură. Conceptul de egalitate naturală şi socială, conceptul de drept natural şi principiul suveranităţii naţionale cunosc o deosebită răspîndire, tocmai pentru că satisfăceau cerinţele proprii, determinate de condiţiile specifice ale stării naţiunii.

Pe plan literar-estetic, iluminismul tătar marchează momentul de trecere de la literatura sufită medievală, cu raţionalismul său mistic-religios, la una inspirată din realităţile sociale, canalizînd forţele creatoare către o artă militantă, cu idei menite să moralizeze şi să instruiască în acelaşi timp. Or acest lucru nu se putea realiza în cadrul îngust al unicului gen literar existent, poezia. Tătarii descoperă arta prozei şi a dramaturgiei, ca şi posibilităţile pe care le oferă acestea în procesul de moralizare şi instruire.

În anul 1886 apare prima nuvelă, intitulată *Hisametdin mînla*, scrisă de Musa Akyigit (1864—1923). După un an, în 1887, apare în Kazan primul roman tătăresc, *Úlúf yaki gúzel kîz Hadice* (*Miile sau frumoasa Hadicea*), urmat de un altul în 1890, sub titlul *Gúnahî Kebayir* (*Marile păcate*). Autorul, Zakin Bighiev (1870—1902) este un bun cunoscător al creaţiei lui V. Hugo, Balzac, Tolstoi şi Dostoievscki. Revista „Tergúman" („Tîlmaciul")[12] din 1890, menţionînd noutăţile editoriale din Kazan, făcea aprecieri şi în privinţa ultimului roman al lui Z. Bighiev : „. . . книга г. Бигиева роман *Смертный грех* и нравоучительная книжка для

[10] N. A. Aizenştein, *О литературе танзимата*, din vol. *Проблемы периодизации истории литератур народов Востока*, Editura „Nauka", Moscova, 1968, p. 22.

[11] N. A. Aizenştein, *Из истории турецкого реализма*, Editura „Nauka", Moscova, 1968, p. 22.

[12] Revistă lunară (cu un supliment literar) care apare între (1883—1918) în Bahce-Saray (Crimeia).

детей Г. К. Насырова должны быть причислены к плодам нового литературного направления, как по языку, так и по содержанию "[13].

Începuturile dramaturgiei sînt legate de anul 1887 prin piesa *Bahîtsîz kîz* (*Fata nefericită*) de Gabdrahman Iliyasi (1856—1895), urmată apoi de comedia-naziră *Reddf bişara kîz* (*Fata fericită*, literal, *Nu fata nefericită*), în 1888, de Fatih Halidiy (1850—1923) şi încheindu-se cu *Komedia Cistayda* (*Comedie la Cistay*) din 1894, al cărei autor a rămas necunoscut pînă în zilele noastre.

Poezia, reprezentată de Akmulla (1831—1895), cultiva tradiţionalele poeme didactice, kaside, gazeluri etc., îndreptate împotriva judecăţilor şi mentalităţilor patriarhale.

Dar personalitatea care a dominat a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi care prin erudiţia, sfera largă de preocupări, prin concepţiile sale social-politice, poate fi pusă alături numai de enciclopediştii europeni ai secolului al XVIII-lea este iluministul Kayum Nasîyriy (1825—1902).

„Momentul" iluminist pentru literatura tătară este deosebit de important şi el nu poate fi subapreciat, cum se întîmplă uneori. Specialiştii se mărginesc să facă doar un inventar al apariţiilor literare şi să sublinieze imperfecţiunile lor pe plan artistic. Dar dincolo de toate scăderile şi neajunsurile sale, acest „moment" constituie adevăratul început al procesului integrării literaturii tătare în procesul literar mondial.

Aflîndu-se în urma nivelului atins de literaturile occidentale, literatura tătară de la începutul secolului nostru îşi pusese ca sarcină „recuperarea" vertiginoasă a acestei rămîneri în urmă, asimilînd în procesul formării sale experienţa cîştigată de literaturile occidentale în principalele etape, dar într-o perioadă extrem de scurtă. Marile curente europene se vor revărsa deodată după anul 1905, determinînd fizionomia procesului literar tătar, iar iluminismul nu-şi va limita ecourile numai asupra celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, acestea vor răsuna mereu, pînă aproape de primul război mondial. Într-o asemenea situaţie deocamdată nu s-ar putea vorbi de o durată în timp a curentelor literare — cu excepţia iluminismului — ci mai degrabă de o împletire a elementelor specifice diverselor curente care, neavînd răzgazul unei desfăşurări proprii şi integrale, nu au incitat valori care să reprezinte un anumit curent, luat în parte. Coexistenţa elementelor raţionaliste, romantice, naturaliste, simboliste, realiste imprimă un caracter ascendent accelerat procesului literar tătar[14], şi această dezvoltare a fost facilitată mai ales de setea scriitorilor şi poeţilor tătari de a-şi însuşi cît mai multe din realizările Occidentului, de dorinţa lor de a asimila tot ce a creat Europa în general, fără un criteriu sever de selecţie[15].

Intelectualul tătar poate să-l citească pe La Fontaine, alături de Hugo, Musset, Puşkin, Lermontov, Heine şi Byron, are acces la creaţia lui Fenelon (versiunea turcă a romanului *Telemac* este foarte răspîndită), dar nu-i ocoleşte nici pe Balzac, Stendhal, Turgheniev, Tolstoi, Dostoiev-

---

[13] M. H. Gaynullin, *Tatar edebiyatî*. Tatknigoizdat, Kazan, p. 402.

[14] În această direcţie sînt interesante consideraţiile lui N. A. Aizenştein cu privire la literatura turcă (vezi, N. A. Aizenştein, *Из истории турецкого реализма*, Editura „Nauka", Moscova, 1968, p. 16.

[15] După 1907 apar masiv traduceri şi se lucrează intens asupra limbii, spre a o face capabilă să exprime marile creaţii. Sînt reprezentate literaturile rusă, germană, engleză, franceză.

ski, Maupassant sau Gorki. Poetul Abdulah Tukay, de pildă, se gîndea să-l traducă pe Shakespeare (*Hamlet*), dar îl atrăgeau şi *Fîntîna din Bahcesaray* şi *Evgheni Oneghin* de Puşkin. Poeţii şi scriitorii tătari îşi alegeau modelele şi motivele literare din literatura occidentală, Tukay considera că maeştrii săi în ceea ce priveşte meşteşugul stihului sînt Puşkin şi Lermontov, alţii îl revendicau pe Byron, Galiyesgar Kamal (1879—1933) îi descoperea pe Molière şi Ostrovski, Fatih Emirhan (1886—1926), prozator şi dramaturg, se considera discipolul lui Turgheniev. În 1906, în foiletonul *Hissiyatî milliya* (*Sentimentul naţional*), Abdullah Tukay scria : „Şi naţiunea noastră are nevoie de djighiţi, care ca şi fiii altor naţiuni, să lupte pentru interesele celor fără de apărare... Şi naţiunea noastră are nevoie de Puşkinii, Tolstoii şi Lermontovii săi..."[16].

Romancierul Galimdjan Ibrahimov (1887—1938), relevînd unele aspecte ale noilor orientări literare observa în 1915, în articolul *Edebiyat meselelerî* (*Probleme ale literaturii*) :

> „Noi trebuie să ne întoarcem mintea şi gîndurile către orizonturi general-umane, să înţelegem că viaţa omenească a influenţat literatura din cele mai vechi timpuri [...], pe lîngă literatura tătară noi trebuie să cunoaştem curentele istorice ale literaturii universale"[17].

Două sînt problemele mai importante pe care le ridică scriitorul tătar. Pe de o parte, relaţia dintre viaţă şi literatură, iar pe de altă parte, studiul curentelor literare universale (în primul rînd occidentale), dar nu ca un scop în sine, ci tocmai pentru a înţelege mai bine felul cum a evoluat înţelegerea şi interpretarea relaţiei „om—literatură".

Studiul curentelor literare[18] „universale" a avut o mare importanţă în această perioadă şi pentru evaluarea justă a procesului literar naţional, a tendinţelor de integrare în orbita literaturii mondiale.

Am arătat mai sus că datorită particularităţilor procesului de dezvoltare a literaturii tătare la începutul secolului al XX-lea, nu se poate vorbi în cadrul ei de curente literare, ci de o împletire de elemente aparţinînd diverselor curente. De aici reiese o trăsătură fundamentală a procesului literar tătar în acest început de veac. Dacă în literaturile occidentale curentele literare au apărut şi s-au afirmat negîndu-le pe cele anterioare (schematismului clasic i s-a opus „raţiunea" iluministă, „raţiunii" iluministe i s-a opus cultul „sentimentului" romantic etc.), poeţii şi scriitorii tătari sînt purtători ai concepţiilor iluministe, romantice, realiste, concomitent sau în diversele perioade ale activităţii lor[19]. De pildă, G. Ibrahimov, G. Kamal, Fatih Emirham sînt în prima perioadă de creaţie iluminişti,

---

[16] Abdullah Tukay, *Eserler*, Dört tomda, tom. III, Tatknigoizdat, 1955, p. 73.

[17] Galimdjan Ibrahimov, *Edebiyat meselelerî*, Tatknigoizdat, Kazan, 1960, p. 101.

[18] Creşte şi interesul pentru curentele „moderniste", „decadente" în revista „Sura" („Sfatul") din 1912 se dau unele principii teoretice ale decadentismului" cu ocazia apariţiei piesei lui Leonid Andreev, *Царь-Голод*. În ziarul „Vildîz" („Steaua") apare articolul *Futurism*. Nu lipsesc nici preocupările de popularizare a simbolismului, naturalismului etc. (vezi Ibrahim Nurullin, *XX yuz başî tatar edebiyatî*, Kazan universiteti neşriatî, Kazan, 1966, pp. 354—355.

[19] Un fenomen asemănător relevă şi Aizenştein în literatura turcă din perioada tanzimatului. Vezi N. A. Aizenştein, *Из истории турецкого реализма*, Editura „Nauka", Moscova, 1968, p. 16.

apoi fiecare evoluează de pe o treaptă pe alta către realism, aşa încît G. Ibrahimov va rămîne întotdeauna un scriitor romantic prin excelenţă, dar şi realist, iar Fatih Emirhan şi Sarif Kamal (acesta din urmă deşi va avea tangenţe şi cu arta simbolistă) vor deveni reprezentanţii realismului. Chiar şi Abdullah Tukay — discipol al lui Kayum Nasîyriy — reprezentant al ideilor iluministe, cel care susţinea cu entuziasm tendinţele în toate domeniile, concepţia umanitaristă, atitudinea militantă a scrisului literar, a fost totuşi, concomitent, un romantic tipic, apropiat de Puşkin şi Lermontov, dar şi un realist în adevăratul sens al cuvîntului, în lirica socială (*Kazan, Awîl halkîna ne gitmiy* ?), Asemenea interferenţe se întîlnesc, în mod limpede, în creaţia tuturor scriitorilor de la începutul secolului al XX-lea.

Treptat, ecourile iluministe se sting, cuprinsul exact al termenilor de realism şi naturalism fără să fie însă precis determinat iar, în cele mai multe cazuri, realismul se confundă cu naturalismul. Făcînd artă naturalistă, prozatorii tătari cred sincer că fac artă realistă, iar mai tîrziu diferenţierea se face sumar : realist este tot ce se inspiră din mediul ambiant şi din viaţa cunoscută, naturalist este tot ce alunecă spre trivial şi pornografie.

Linia principală de orientare rămîne totuşi realismul, secondat îndeaproape de romantism, care se transformă în anii premergători Marii Revoluţii Socialiste într-un autentic curent literar, continuînd să se dezvolte în aşa-numita „literatură gîysiyanistă" „literatură a răzvrătirii" din deceniul al treilea al secolului nostru. Arta orientală, temporar uitată şi ocolită, socotită depăşită, este redescoperită, „occidentaliştii" ce au negat vehement moştenirea culturală a Orientului şi „orientaliştii" care au văzut în „occidentalism" renunţarea la cele mai frumoase tradiţii orientale — două tendinţe care au dat conţinut luptelor şi disputelor literare la începutul secolului al XX-lea — îşi unesc eforturile în vederea ridicării nivelului aristic al creaţiilor beletristice. Galimdjan Ibrahimov, subliniind importanţa experienţei multiseculare a Orientului, ca şi suflul binefăcător al tradiţiilor occidentale nota : „Cu cît literatura apuseană ne va ajuta să luminăm viitorul, cu atît mai important este să ne cunoaştem trecutul. Nici un popor nu este în măsură să-şi şteargă trecutul, dimpotrivă, îl face să renască tocmai prin însuşirile lui cele mai luminoase... Gîndesc că a sosit momentul ca alături de asemenea clasici ai Apusului ca Homer, Dante şi Shakespeare, să dăm şi geniilor Orientului ceea ce li se cuvine, întrucît şi numele lor merită tot atîta respect şi la fel de multă veneraţie"[20].

Treptat, în iureşul luptelor literare, marii gînditori şi poeţi orientali îşi vor recuceri poziţiile, scriitorii tătari vor înţelege că noua orientare trebuie să se sprijine categoric pe realizările trecutului, dar în acelaşi timp să se integreze şi în sfera de căutări actuale din literaturile înrudite ale Orientului. „Turcul Halid Zia, azerbaidjianul Sabir, uzbecul Hamza Niaziy, indianul Rabindranat Tagore"[21] vor îmbogăţi valorile spirituale ale societăţii tătare. Şi poate că nu este de prisos să adăugăm că numai cei care au ştiut să îmbine organic tradiţiile orientale şi naţionale din toate

---

[20] Galimdjan Ibrahimov, *Edebiyat meseleleri*, Kazan, 1960, p. 101—102.

[21] *История татарской советской литературы*, Editura „Nauka", Moscova, 1965, p. 24.

timpurile cu experienţa impunătoare a celor occidentale au reuşit să creeze opere de valoare, contribuind la integrarea literaturii tătare în circuitul valorilor mondiale. Creaţiile poeţilor Abdullah Tukay, Derdmend, Saghit Ramiyev, Seyhzade Babic, a prozatorilor Fatuh Emirhan, Galimdjadn Ibrahimov, Sarif Kamal, a dramaturgilor Galiyesgar Kamal şi Mirhayder Feyzi au ridicat literatura tătară pe treapta realismului critic iar istoricul literar şi profesorul universitar Ibrahim Nurullin, analizînd literatura dintre anii 1905—1917, o va numi cu justificată mîndrie „perioada de aur a literaturii tătare" [...], perioadă ce a ridicat-o la nivelul celei azerbaidjene şi turce", făcînd-o „aptă să influenţeze şi dezvoltarea altor literaturi înrudite"[22].

[22] Ibrahim Nurullin, *XX Yuz başî tatr edebiyatî*, „Kazan Universitetî Neşriatî", Kazan, 1966, p. 423.

Recenzii

M. EMINESCU, *Poezii*, ediție critică de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1972, vol. III, 456 p.

În sfîrșit, după o oarecare întîrziere, a apărut volumul III al atît de interesantei, pline de sugestii, ediții critice a poeziilor lui M. Eminescu alcătuită de D. Murărașu. În numărul 2 din 1971 al „Revistei de istorie și teorie literară", la p. 350—354, am publicat o recenzie a primelor două volume care apăruseră în anul 1970. Reamintim aici, pe scurt, principiile care stau la baza acestei ediții : poeziile lui Eminescu sînt așezate în ordine cronologică, indiferent dacă sînt antume sau postume ; antumele sînt deosebite de postume numai prin caractere tipografice diferite ; variantele sînt publicate selectiv, criteriul de selecție fiind cel estetic. Traducerile și prelucrările formează un capitol aparte în volumul III, p. 143—202.

Fiecare volum are două părți distincte : prima, care cuprinde textul poeziilor (volumul I, cele scrise între anii 1866—1874, volumul II, cele dintre 1875—1879, volumul III, cele dintre 1880—1883) ; a doua, un comentariu critic al fiecărei poezii în parte. Comentariul conține atît probleme de critică de text — ori de cîte ori D. Murărașu propune o lecțiune diferită de cea a lui Perpessicius acest lucru este menționat în comentariu — , cît și interpretări ale poeziilor eminesciene, ample referiri la literatura universală și română, discutarea critică a unor interpretări anterioare (ale lui G. Călinescu, G. Bogdan-Duică, D. Caracostea etc.), care de multe ori sînt citate *in extenso*. De asemenea, dacă un vers sau un motiv dintr-o poezie se regăsește în altă scriere a lui Eminescu, lucrul acesta este menționat în eruditul comentariu al editorului.

În privința fonetismelor moldovenești, D. Murărașu socotește, cu dreptate, că ele trebuie luate în seamă și păstrate : „Nu putem modifica, afir mădomnia-sa, limba lui Eminescu, așa cum n-o modificăm nici pe cea a lui Neculce, a lui Creangă, ori a lui Sadoveanu, pitorescul lor reprezintă o etapă din istoria limbii noastre și ar fi neserios să nu o luăm în seamă" (vol. I, p. XXII). Ceea ce este doar grafie specifică epocii nu este respectat, cum ar fi de pildă *u* final, exclus conform normelor ortografiei române actuale.

Problemele pe care le pune textul poeziilor lui Eminescu au fost discutate cu competența sa binecunoscută de către prof. Al. Piru în recenzia publicată în „România literară" din 2 martie 1972, p. 11 și din 9 martie, p. 8 . În paranteză fie zis, ne-a surprins o afirmație a distinsului critic, probabil o eroare tipografică strecurată în textul său : „Noul editor nu a adoptat în ediția sa, și bine a făcut, arbitrara împărțire a postumelor lui Eminescu în culte și populare, spre a considera, ca Perpessicius, poezii precum *Fata în grădina de aur*, *Călin Nebunul*, *Miron și frumoasa fără corp*, *Mușatin și codrul*, *Dragoș Vodă cel Bătrîn*, *Peste codrii sta cetate* etc., populare. Lipsesc, de asemenea, și pe drept cuvînt, poeziile populare culese sau transcrise de Eminescu, dar care nu sînt opera lui, ca *Ce te legeni...* sau *Revedere*". Or *Dragoș Vodă cel Bătrîn* și *Peste codri sta cetate* nu figurează în textul ediției lui D. Murărașu, în schimb

figurează atît *Ce te legeni...* cît și *Revedere*, prima în vol. III, p. 67, iar a doua în vol. II, p. 296.

Cum nu ne recunoaștem nici o competență în problemele pe care le pune critica de text a poeziilor lui Eminescu, ne vom limita în această recenzie să discutăm unele afirmații făcute de D. Murărașu în eruditul său aparat critic.

Cum afirmam și în recenzia la volumul I și II, o serie de interpretări ale lui D. Murărașu pot fi considerate sigure, argumentarea domniei-sale de o logică perfectă urmărind îndeaproape textul poeziilor lui Eminescu. De fiecare dată cînd discută mai pe larg una din poezii, editorul fixează mai întîi tema ei, apoi, dacă este cazul, arată elementele comune cu alte scrieri, fie în versuri, fie în proză, ale poetului, urmărește tema respectivă în literatura universală și în cea română și uneori încearcă să determine sursa poemului sau a poeziei. Cine citește comentariile lui D. Murărașu are în fața ochilor spectacolul istoriei fiecărei poezii a lui Eminescu cît și încercarea de reconstituire a preistoriei ei.

Demne de subliniat mi se par apropierile pe care le face D. Murărașu între unele poeme eminesciene și operele lui R. Wagner. De pildă, în cazul poemului *Sarmis-Gemenii*, în care Eminescu încearcă crearea unui mit dacic: „... orizontul poetic al lui Eminescu a căpătat amploare și prin cunoașterea operelor lui Wagner. Poemul *Sarmis-Gemenii* este conceput oarecum muzical.... Ca și Wagner în operele lui muzicale, Eminescu face din versuri un leitmotiv care-și primește rolul de fir conducător în raport cu un personaj ori cu o peripeție a acțiunii epice. Iată forma din urmă:

„Se clatin visătorii copaci de chiparos
cu ramurile negre uitîndu-se în jos,
iar tei cu umbra lată și flori pîn-în pămînt
spre marea-ntunecată se scutură de vînt".

Leitmotivul apare în momentele principale de desfășurare a acțiunii poemului... Leitmotivul, apărînd la momentul oportun, vine și cu un cuprins sentimental tot mai complex, așa încît, la sfîrșitul poemului *Gemenii*, el cuprinde și pe Sarmis și pe Tomiris care se văd pentru ultima dată, iar acțiunea lor în poem încetează. Între cuprinsul epic al scrierii, fondul de sentimente al personajelor și expresia prin procedeu muzical a ceea ce cuvîntul nu mai putea spune, este un desăvîrșit acord" (vol. III, p. 316—317).

La p. 313 D. Murărașu citează versurile aedului dac din poemul *Gemenii* așa cum se găsesc în versiunea ms. 2259, f. 287—308. Întregul fragment constituie o încercare de reconstituire a istoriei dacice, pomenindu-se toate încercările făcute din vechime pentru cucerirea pămîntului dac. În versurile din versiunea mai sus pomenită apare în mod paradoxal o încercare a egiptenilor de cucerire a Daciei. Editorul face următorul comentariu (p. 314): „În *De origine actuque Getarum* de Iordanes se povestește de civilizarea geților, identificați cu goții, de Deceneu și Zamolxe. Împotriva geților din regiunea Daciei au venit egiptenii conduși de regele Vesosis, dar au fost învinși de regele Taunasis care, după moarte, a fost adorat ca divinitate națională". Or textul lui Iordanes, destul de confuz și care cuprinde de multe ori interpretări proprii ale istoricului got, nu pomenește în acest caz de geții de pe teritoriul Daciei ci de locuitorii regiunii dintre fluviile Borysthene și Thanais. Despre un conflict între sciți și egiptenii faraonului Vexosis (Vesosis la Iordanes) pomenește și Trogus-Pompei I, 1; în textul lui Iordanes se specifică că după o scurtă inițiativă egipteană frîntă lîngă fluviul Phasis de la poalele munților Caucaz, goții, adică geții, preiau inițiativa și ajung pînă la Nil. Rezultă deci din textul istoricului got că nu este vorba de goții (geții) de pe teritoriul Daciei, ci de sciții situați la nordul Pontului Euxin și că înlocuirea sciților prin goți constituie o interpretare proprie a lui Iordanes. Iată însăși cuvintele sale: „Atunci, după cum se spune, Vesosis a pornit un război mai de grabă nenorocit pentru el împotriva sciților, în mod cert împotriva celor pe care tradiția

mai veche îi numește bărbații amazoanelor, despre care amazoane Orosius spune în prima carte că sînt femei războinice. De unde noi demonstrăm în mod evident că atunci [Vesosis] s-a luptat cu goții [geții]"... Urmează o lungă și ocioasă argumentare geografică : cum bărbații amazoanelor locuiau pe pămînturi pe care au locuit geți, rezultă, după părerea lui Iordanes, că în mod cert egiptenii s-au luptat cu geții.

În problema ce ne preocupă, două lucruri rezultă din cele prezentate mai înainte : în primul rînd că Eminescu a cunoscut textele care constituie izvoarele fundamentale ale istoriei României, atîtea cîte se cunoșteau în timpul vieții sale, și în al doilea rînd că în procesul de elaborare a poeziei pe teme istorice el abandonează spiritul critic și caută în izvoare puncte de sprijin pentru ideea ce o dorește subliniată. Epopeea aedului dac are drept scop demonstrarea faptului că întreaga istorie a Daciei se caracterizează prin efortul popoarelor de a cuceri pămîntul dac iar confuzul text al lui Iordanes îi servește drept punct de sprijin pentru a arăta că acest efort a început odată cu zorile istoriei.

În comentariul referitor la *Scrisoarea III* D. Murărașu prezintă pe larg problemele legate de visul sultanului care, cum s-a arătat de către diferiți cercetători, a fost cunoscut de Eminescu din Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*. Pe lîngă aceasta editorul amintește un cronicar bizantin care „povestește că mama lui Vasile Macedoneanul a visat că în sînul ei se-nalță un arbore de aur, încărcat cu flori și fructe de aur, care devenea tot mai mare și cuprindea sub umbra lui întreaga casă. Astfel se povestea ajungerea lui Vasile pe tron și fondarea unei dinastii" (p. 270—271). D. Murărașu mai amintește de visul lui Booz la Victor Hugo și arată că „motivul a fost cunoscut, sub vreo variantă a lui, și de către Bolintineanu care, în *Florile Bosforului*, ne dă legenda Santa Sofia, în care partea principală este viziunea apărută sultanului Mahomed, dornic să cucerească Bizanțul" (p. 271).

Profesorul C. Poghirc în articolul *Ecouri clasice în poezia lui Eminescu*, apărut în „Studii Clasice", X, 1968, p. 285—289, arată că visul sultanului poate proveni din Herodot, I, 108, care povestește că : „în primul an în care Mandane convietuia cu Cambise, Astiage a avut un alt vis : i se părea că din sexul fiicei ei se naște o vie și că via cuprinde întreaga Asie". Profesorul Poghirc demonstrează convingător cunoașterea operei lui Herodot de către Eminescu în traducerea românească din secolul XVII, descoperită de N. Iorga în mănăstirea Coșula. Credem că părerile domniei-sale trebuiau să figureze în comentariul editorului.

În pagina 230—231, în cadrul comentariului la *Oda în metru antic*, D. Murărașu citează versuri care aveau să ducă spre poezia *Gelozie* :

„Dar m-ai învins... Pătruns-ai a inimii cămări
și-acum lucești ca steaua fatală peste mări
pe gîndurile mele... căci a fost voia sorții
ca tu să-mi dai durerea și voluptatea morții".

În legătură cu expresia „voluptatea morții" editorul trimite la un pasaj din Schopenhauer (Cartea IV, *Voința se afirmă și apoi se neagă*, cap. 68) în care filozoful german afirmă că atunci cînd voința se distruge sub imperiul unei aflicțiuni „aflicțiunea se însoțește cu o plăcere tainică și, cred eu, aceasta este ceea ce înțelege prin the *joy of grief* — plăcerea durerii — cel mai melancolic dintre popoare".

Expresia „voluptatea morții" are însă la Eminescu cu totul alt sens decît cel pe care îl are la Schopenhauer. Să vedem care este sensul cuvîntului „moarte" în *Oda în metru antic*. Iată versurile poetului : „cînd deodată tu răsărișI în cale-mi/suferință tu, dureros de dulce.../ pîn-în fund băui voluptatea morții/nendurătoare". A bea „voluptatea morții" înseamnă deci a fi cuprins de „suferința dureros de dulce" ; ea chinuie asemenea flăcărilor unui rug care nu poate fi stins nici „cu toate apele mării". Reînvierea din el precum legendara pasăre Phoenix este puțin probabilă. Cu alte cuvinte, moartea înseamnă în acest caz suferință ; ataraxia poetului a fost turburată de dragoste (cf. ultima strofă : „piară-mi ochii tulburători

din cale"), deci de sentiment și abia atunci a învățat poetul ce este moartea ; proiectat în viltoarea pasiunilor el va dori reînvierea, dar ea pare cu neputință de realizat. În *Oda în metru antic* moartea înseamnă deci proiectarea în tumultul pasiunilor generatoare de suferință sau, altfel spus, moartea este în acest caz proiectarea în lumea fenomenală, întrucît numai în această lume există pasiuni și, implicit, suferință. Există o „voluptate" a căderii în lumea fenomenală, deoarece pasiunile nu sînt lipsite de plăceri. Or. Schopenhauer se referă în capitolul citat la plăcerea durerii care însoțește anihilarea voinței și în consecință tocmai ieșirea din lumea fenomenală, deci el folosește expresia într-un sens cu totul opus celui eminescian.

În privința poeziei *Mai am un singur dor*, D. Murărașu amintește o serie de cercetări (ale lui N. I. Apostolescu, C. Balmuș, Radu Manoliu etc.) care încearcă să descopere sursa lui Eminescu pentru această poezie. În această privință, credem noi, se pot aplica tuturor încercărilor de acest fel cuvintele cu care D. Murărașu încheie prezentarea articolului lui N. I. Apostolescu : „iar aserțiunile lui N. I. Apostolescu pot fi privite ca o simplă curiozitate". Editorul face la rîndul său apropierea cu poezia lui Byron, *Euthanasia*. În asemenea cazuri nu se pot face decît apropieri. *Mai am un singur dor* este o poezie densă, aproape o chintesență a filozofiei poetice a lui Eminescu unde fiecare cuvînt al poeziei are o valoare bine determinată ; moartea înseamnă în acest caz transcenderea universului fenomenelor. Stingerea din viață se va produce toamna, anotimpul în care moare natura, în sunetele, zgomotului izvoarelor ce „cad", simbol al căderilor universale, deasupra se găsește cerul înstelat și „aproape" codrul, elemente ale eternității. Somnul are loc la „marginea mării", adică la limanul vieții bîntuite de zbuciumul inutil al pasiunilor și de aici se poate asculta ataractic cîntecul de patimi al apelor. În această ipostază amintirile nu mai constituie o redeșteptare a trecutelor dureri ci vor „troieni cu drag", așa cum zeii în Valhala își amintesc surizînd de timpurile revolute ; atunci se produce prietenia luceferilor, deoarece universul fenomenelor a fost depășit.

Același lucru se întîmplă și în *Scrisoarea IV* (fapt demn de notat care, din păcate, nu este menționat de D. Murărașu în comentariul său), cînd luceferii devin prietenii îndrăgostiților, pentru că prin realizarea unei iubiri ideale se atinge absolutul și se pătrunde în atemporalitate :

„pretutindeni fericire, de e viață de e moarte"

Opoziția dintre viață și moarte este o caracteristică a lumii fenomenale și ea dispare odată cu transcenderea acesteia.

Spațiul nu ne îngăduie să discutăm mai mult foarte interesantele și eruditele interpretări ale lui D. Murărașu. Ținem însă să repetăm că ediția sa constituie un excepțional instrument de lucru pentru oricine se preocupă de poezia lui M. Eminescu. Nu putem încheia înainte de a subscrie din nou la principiile acestei ediții și de a aștepta cu nerăbdare monografia anunțată în *Cuvîntul introductiv*.

Gh. Ceaușescu

*Amintiri despre Caragiale**

Despre I.L. Caragiale, scriitorul și omul, a circulat o bogată literatură orală și scrisă, de multe ori îndoielnică. Faptul a pus serioase dificultăți în fața biografilor scrupuloși. Șerban Cioculescu, autorul exemplarei *Vieți a lui Caragiale*, semnala pericolul în prefața primei ediții (1940) a monografiei amintite, spunînd că a avut de înlăturat „anecdoticul și legenda (care) s-au

* Antologie și prefață de Șt. Cazimir, Ed. Minerva, 1972.

stratificat peste liniile existenței caragialiene, falsificînd-o". Literatura de acest soi n-a putut să sugereze măcar complexitatea vieții lui Caragiale, viață care i-a concurat opera : „Ca și Oscar Wilde — scrie Ș. Cioculescu — scriitorul român ar fi putut spune că și-a pus geniul în viață și numai talentul în operă". Absența pînă acum a unei cărți care să înmănuncheze veritabilele amintiri despre autorul *Scrisorii pierdute* se explică și ea prin examenul riguros cu care trebuia să se selecteze mărturia autentică, să se renunțe la memorialistica neautorizată. Operație deloc ușoară cînd știm că I.L. Caragiale a emis opinii despre artă, despre scris, despre viață, de multe ori în felul său paradoxal , derutant. La o privire mai grăbită, unele mărturisiri, făcute în maniera amintită, ar fi fost trecute cu vederea ori taxate ca anecdote. Puțini au fost aceia care au înțeles forma specială pe care o lua la Caragiale opinia despre viață și literatură. Dramaturgul nu emitea doctoral, ci așa cum preciza Octavian Goga, Caragiale „e poate singurul scriitor român care-și trăia și gesticula ideile de artă". Autorul antologiei a selectat în cele două sute cincizeci de pagini ale cărții mărturii semnate de Archibald, T. Arghezi, Paul Bujor, Luca Caragiale, Al. Davilla, B. Delavrancea, Cella Delavrancea, V. Eftimiu, Gala Galaction, Ioan D. Gherea, O. Goga, Dimitrie Gusti, G. Ibrăileanu, St. O. Iosif, Ioan I. Livescu, Ecaterina Logadi, Cincinat Pavelescu, H. Petra-Petrescu, N. Petrașcu, C. Rădulescu-Motru, M. Sevastos, Ion Slavici, D. I. Suchianu, I. Suchianu, A. Toma, V. A. Urechia, Al. Vlahuță, Paul Zarifopol. Deci scriitori, critici literari, eseiști, filozofi, copii ai scriitorului, care au surprins o varietate de aspecte, laturi ale personalității strălucite a marelui scriitor, au evocat scene și atitudini, au consemnat replici memorabile ale extraordinarului om de spirit. Din volum se desprinde un consens indistructibil asupra unor coordonate ale personalității scriitoricești și umane a lui Caragiale, făcîndu-se și disocierile de rigoare între om și scriitor. Se degajă din cele mai multe pagini imaginea unui scriitor animat de înalta responsabilitate a literaturii, creatorul care, cum notează Vlahuță : „Scriind, simte că, peste umărul lui, peste lucrul lui din ceasul acela hotărîtor, se pleacă privirea neîndurată a veacurilor viitoare". De asemenea, se desprinde din aceste pagini scriitorul stăpînit de nevoia imperioasă de a spune adevărul, și care unea în personalitatea sa complexă pe plăsmuitorul de maximă existență (cu sigure și fine antene în viață, pe care o cerceta în modul său original), pe stilistul pătimaș, comparat în aceste pagini cu Flaubert și Benvenuto Cellini, pe inimitabilul om de spirit, pe povestitorul cu vervă fără pereche, pe inventivul parodist, pe iubitorul artelor, în special al muzicii și picturii.

Mărturii valoroase profilează pe povestitorul Caragiale, de un farmec unic și o inventivitate inepuizabilă, calități cu care și-a încîntat pe apropiații săi. Cînd dramaturgul a venit special de la Berlin să-l viziteze și să-l îmbărbăteze pe Octavian Goga, închis la Seghedin, poetul ardelean a avut ocazia să recunoască în Caragiale „cea mai strălucitoare icoană a inteligenții omenești", să constate încă o dată magia verbului caragialian.

Alte amintiri referă asupra permanentei prezențe a scriitorului în lumea din care-și extrăgea substanța personajelor, tipuri pe care le-a studiat la berărie, în piață, la hipodrom, în diferite alte locuri și împrejurări. Contactul acesta nemijlocit îl punea pe scriitor în posesia unei extrem de bogate galerii de tipuri, de scene semnificative, a unei limbi vii, pe care a ilustrat-o într-un mod atît de personal. De aici se alimenta, în bună măsură, scriitorul care, între prieteni, era în stare să joace cele mai amuzante scene, să mimeze cele mai diverse personaje întîlnite, să le reproducă metehnele și limbajul. Cella Delavrancea se referă, printre altele, și la aceste „documentări" ale lui Caragiale.

Se fac referințe la cultura scriitorului, una aleasă, deși obținută prin studiu în afara unor instituții superioare. Lista autorilor săi preferați cuprindea pe Sofocle, Herodot, Plutarh, Dante, Shakespeare (*Macbeth* în special), Petrarca, Machiavelli, Molière, Racine, Villon, Victor Hugo (doar pe poet), Tolstoi, Dostoievski, Cehov, Verhaeren, Anatole France (*La rotisserie Pédauque*). „*Oedip rege* al lui Sofocle îl făcea să plîngă încă la bătrînețe "consemnează Luca Caragiale. Dintre scriitorii români apreciază pe Eminescu, G. Coșbuc (în special poezia epică), pe Calistrat Hogaș (despre *Părintele Gherman*ă spune că e o capodoperă), pe Delavrancea, pe D.D. Pătrășcanu (despre *Amintirile lui Constantin Casian* spune că nu sînt doi literați care ar fi putut să le scrie).

Fervent al civilizației, Caragiale a călătorit în țări ca Elveția, Franța, Austria, Italia, Olanda și Germania. La Amsterdam a admirat pînzele lui Rembrandt și ale altor olandezi. Cît a stat în Germania, Caragiale și-a însușit o apreciabilă cultură muzicală. A audiat concerte la Berlin și Lipsca (sala Gewandhaus). În timpul executării *Simfoniei a V-a* de Beethoven nu-și poate reprima entuziasmul. Admiră suprem pe Beethoven și-și așază în camera de lucru fotografii ale marelui compozitor. Opera lui Mozart îi dădea o imensă poftă de lucru. Între preferințele sale se află la loc de cinste Bach, Beethoven și Mozart „sînt ca niște stînci enorme în cursul unui fluviu : silesc fluviul să-și schimbe direcția. Unul din ei să fi lipsit, și toată muzica de pînă azi ar fi fost alta. Ei ! în finalul ăsta genial din *Don Juan* se aude ce schimbări nemaipomenite se pregăteau în capul lui Mozart."

Acestor mărturii se adaugă altele privitoare la viața zbuciumată a scriitorului, care s-a crezut om fără noroc, la durerea subsecventă pe care și-o stăpînea marele parodist, la discreția cu care își masca sentimentele, la relația creație-viață.

Autorul antologiei a selectat documentele demne de toată încrederea. Poate că cei chemați să consemneze toată acea generoasă cheltuire de spirit a lui Caragiale n-au realizat integral propunerea lui Goga. O sfială ori chiar frică i-a stăpînit chiar pe cei mai intimi ai lui Caragiale. Iată ce spunea actorul Ion Brezeanu într-un interviu consemnat de I. Massoff : „Despre Caragiale nu se poate vorbi, domnule, căci orice ți-aș spune ar fi prea puțin ; prea a fost mare". Aceeași sfială a mărturisit-o și criticul Paul Zarifopol, care cunoscuse bine viața marelui scriitor (viață care era „ o aproape neîntreruptă producere artistică"). Pentru Zarifopol, Caragiale era „un om cît o lume, se-nțelege". Așa se explică, poate, relativ redusa literatură memorialistică despre Caragiale.

Iordan Datcu

MIHAI GAFIȚA, *Duiliu Zamfirescu*, E.P.L., București, 1969, 800 p.

Dacă despre Duiliu Zamfirescu s-a scris mult sau dacă s-a scris puțin, este dificil a se răspunde categoric într-un fel sau altul. De altminteri, oricîte lucrări ar exista despre un creator, nu se poate spune niciodată că sînt destule ori prea multe, întrucît de la un lector la altul, de la o epocă la alta, sensibilitatea exegetului diferă substanțial, oferind practic posibilitatea unui număr ilimitat de receptări. În felul acesta, descoperindu-se de fiecare dată valențe noi, în raport cu capacitățile intelectuale și de frămîntarea de idei a timpului, opera și autorul ei capătă mereu complexități și rotunjimi expresive în conștiința posterității. Pentru că, una dintre particularitățile fundamentale ale valorilor estetice, prin urmare și ale literaturii, este aceea că nu se poate afirma niciînd că acestea au fost reconstituite definitiv în chip riguros demonstrabil prin străduințile unui singur interpret, chiar dacă acesta întrunește agerimea de previziune a geniului ori știința și meticulozitatea savantului.

Oricum, studiile închinate poeziei, prozei și teatrului lui Duiliu Zamfirescu sînt suficient de numeroase pentru a îndreptăți susținerea, potrivit căreia autorul *Neamului Comănești enilor* s-a bucurat, mai ales în deceniile din urmă, de o atenție sporită în preocupările istoricilor literari. Dacă volumele de poezii au fost cercetate cu subtilitate și de unii specialiști din străinătate[1], iar contribuția la dezvoltarea romanului românesc realist a fost scoasă în relief cu anume stăruință în

[1] Fr. Cardinali, *La poesia di Duiliu Zamfirescu*, Roma, 1947, 107 p. ; Cl. Isopescu, *Il poeta Duiliu Zamfirescu a Napoli*, în „Lettere e Belle Arti", vol. XIII, 1933—1934 — de exemplu.

lucrări cuprinzătoare [2], o menţiune specială solicită, firește, încercările monografice. Prima dintre ele, aparţinînd unui prieten al scriitorului, N. Petraşcu, apare încă din 1929 ; modalitatea precumpănitor memorialistică şi apăsarea asupra amănuntului cu iz anecdotic susţin caracterul atractiv al întreprinderii, dar , în acelaşi timp, şi menţinerea ei la nivele de profunditate ideatică scăzută [3]. Un pas înainte în direcţia explicitării ştiinţifice îl constituie monografia lui L. Predescu[4]. Secţionîndu-şi materia în două părţi : viaţa şi opera — cea din urmă, la rîndul ei, punctată de cinci capitole (I Poet, II Nuvelist, III Romancier, IV Teatru, V Teoretician) şi o biobliografie în final — exegetul realizează o expunere metodică, la obiect, care păcătuieşte însă prin unele repetiri provenind din tratarea volumelor în funcţie de cronologia apariţiei, nu de problematica intrinsecă. De asemenea, excesul de sertarizare, de etichetare ritos-sentenţioasă a obiectului a condus la închircirea lui, la sărăcirea semnificaţiilor. Izbutită, în planul istorico-literar, este microsinteza publicată de Al. Săndulescu în 1969 [5]. Pornind de la o idee cu deplină acoperire în cercetările anterioare, aceea că Duiliu Zamfirescu a fost unilateral şi pe nedrept considerat mai mult ca romancier, autorul va încerca, în consecinţă, să adîncească într-o expresie succintă toate laturile corelaţiei, subliniind meritele incontestabile ale celui care a elaborat primul roman ciclic la noi şi ca precursor al scrisului modern.

Cu toate cele trei monografii dedicate lui Duiliu Zamfirescu — acestea pot fi împlinite cu numeroase articole şi studii tipărite prin reviste sau în volume colective — fiecare utilă în felul ei, fiecare aducînd un plus de elemente menite să întregească fizionomia scriitorului, multe amănunte biografice, bibliografice, chiar şi interpretative, rămîneau în umbra incertitudinii, îngreuind aprecierea complexă şi argumentarea concludentă a locului pe care-l ocupa Duiliu Zamfirescu în evoluţia literaturii române, a importanţei lui ca deschizător de drumuri. Această sarcină, dificultoasă şi riscată, dată fiind relativitatea judecăţilor de valoare, dar poate tocmai de aceea atît de ademenitoare şi prestigioasă, şi-a asumat-o Mihai Gafiţa în cu adevărat monumentala monografie care împlineşte, ni se pare, şi rosturile unei meritate şi pioase îndatoriri faţă de unul din reprezentanţii literaturii noastre clasice.

Judecînd după portretul sumar pe care i-l schiţează M. Popa în recentul şi mult prea lacunarul său *Dicţionar de literatură română contemporană* [6], M. Gafiţa este un „publicist şi critic literar" la care „preocupările de istorie literară devin consecvente mai tîrziu". O examinare mai atentă a celor scrise de M. Gafiţa deplasează, credem, hotărît accentul principal asupra aportului său în domeniul istoriei literare. De-am avea în vedere fie şi numai cele două monografii masive consacrate lui Cezar Petrescu şi Duiliu Zamfirescu — amîndouă expediate prea repede la apariţie de critica specializată parcă în celebrarea broşurelelor de efemeră celebritate — vastitatea impresionantă a materialului documentar şi pluralitatea aspectelor exegezei, intenţional totalitară, justifică din plin considerarea autorului drept un istoric literar în primul rînd [7]. Prefeţele numeroase care însoţesc cele mai multe opere aparţinînd celor doi scriitori[8] — ca să nu le readucem

---

[2] Spicuim selectiv : G. Horodincă, *Duiliu Zamfirescu şi contribuţia lui la dezvoltarea romanului nostru realist*, Bucureşti, 1956, 100 p. ; M. Ruffini, *Duiliu Zamfirescu romanziere*, Milano, [f.a.], 21p. ş.a.

[3] N. Petraşcu, *Duiliu Zamfirescu*, Bucureşti, 1929, 190 p.

[4] L. Predescu, *Duiliu Zamfirescu. Viaţa şi opera*, Bucureşti, [f.a.], 176 p.

[5] Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu*, Bucureşti, 1969, 140 p. Micromonografia este precedată de studiul *Duiliu Zamfirescu* apărut în vol. Al. Săndulescu, *Pagini de istorie literară*, Bucureşti, 1966, p. 5—94.

[6] M. Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*, Bucureşti, 1971, p. 254—255.

[7] M. Gafiţa, *Cezar Petrescu*, Bucureşti, 1963, 624 p. ; de asemenea, monografia în discuţie despre Duiliu Zamfirescu.

[8] Prefeţe la Cezar Petrescu : *Întunecare* (1959), *Aurul negru* (1961), *Drumul cu plopi* (1961), *Moara de la Cotul Dracului* (1961), *Oraş patriarhal* (1961), *Vadim sau drumul pierdut* (1962), *Apostol* (1963), *Calea Victoriei* (1965) ; ediţie îngrijită şi prefaţată : Cezar Petrescu, *Romanul lui Eminescu* (1968). De asemenea, prefaţa la D. Zamfirescu, *Viaţa la ţară*, *Tănase Scatiu*, *În război* (1965) şi ediţie îngrijită, prefaţă, cronologie, note, glosar, indici şi bibliografie : D. Zamfirescu, *Opere*, vol. I. *Poezii* (1970).

în memorie decît pe acestea — îl arată pe M. Gafiţa un truditor tăcut şi perseverent al istoriei literare, care, lipsit de înclinaţiile belicoase ale toreadorului în veşnică harţă cu confraţii de profesiune, nu se lasă stăpînit de patima luptelor de arenă, preferînd să adune răbdător şi cu migală tot ce poate ajuta la înţelegerea creaţiei abordate: elemente biografice, caracterologice, de cultură, social-istorice, înfruntări de opinii, adversităţi ariviste etc. — toate, subliniem, menite să pătrundă în intimitatea actului artistic, a genezei, descifrînd configuraţia părţilor alcătuitoare, relaţiile lor funcţionale în ţesătura sensurilor estetice. Desigur, concepute astfel, asemenea lucrări — complete în momentul publicării — constituie temeinice puncte de referinţă pentru cercetările ulterioare. Din acest punct de vedere, ultima monografie, aceea despre Duiliu Zamfirescu, este un exemplu mai mult decît convingător.

Impresia pe care o produce la început cititorului lectura monografiei *Duiliu Zamfirescu* este marcată de anume stinghereală în faţa imensităţii de date care asaltează atenţia din toate registrele documentare ; înarmat cu o bună cunoaştere a literaturii române în general şi a epocii respective îndeosebi — să nu uităm că M. Gafiţa a fost un răstimp profesor şi a participat la elaborarea mai multor manuale destinate claselor de liceu [9] — autorul face o adevărată risipă de argumente mai ales în considerarea chestiunilor aflate în litigiu. Treptat însă, comentariul, dezinvolt, deslueşte tot mai mult procedeele expunerii, organizînd materia pe direcţii conclusive, lămuritoare. Modalitatea de prezentare nu este determinată de o schemă anume, placată şi ea pe genuri sau specii literare — cum sînt structurate lucrările lui L. Predescu şi Al. Săndulescu, de pildă — şi capitolele nu circumscriu nici cîte o problemă mai însemnată, pe care s-o enunţe în titlu, urmărind-o apoi în toată opera scriitorului. M. Gafiţa a optat pentru înfăţişarea în paralel a vieţii şi a creaţiei, pe care le-a cuprins în treisprezece capitole înşiruite, era de aşteptat, cronologic ; acoperind spaţii temporale mai largi sau mai reduse, în raport şi de bogăţia materialului, înlăuntrul lor se prezintă mai întîi latura biografică proiectată pe conjunctura social-intelectuală, după care se insistă deliberat exhaustiv asupra producţiei literare ; ordinea celor trei aspecte variază mereu în funcţie de cerinţele analizei şi ale cronologiei. Se înţelege, planului ca atare nu i se poate obiecta nimic, de vreme ce, pare-se, convine întrutotul particularităţilor subiectului dotat cu dovedită perspicacitate de analist.

Volumul debutează cu un capitol privind naşterea, originea şi studiile, încheindu-se cu primele poticniri în cariera de magistrat. Deoarece în legătură cu sorgintea scriitorului stăruiau încă multe semne de întrebare, D. Zamfirescu însuşi contribuind în mare măsură la complicarea lucrurilor prin acreditarea descendenţei lascaride — nesocotinţă care va fi speculată copios de adversari în disputele de mai tîrziu — M. Gafiţa, luîndu-şi ca deviză un îndemn opus celui biblic : nu crede nimic, cercetează totul, vădeşte şi în acest sens o scrupulozitate de informaţie care depăşeşte cu mult nevoile demonstraţiei. Prefăcîndu-se a lua în serios posibilitatea provenienţei din împăraţii de la Constantinopole, scormoneşte prin tratatele de istorie, scutură colbul de pe hrisoavele de familie, solicită lămuriri rudelor apropiate sau depărtate, cunoştinţelor şi, citind conştiincios ce s-a ştiut pînă la el, compară şi verifică datele, corectînd unele amănunte, completîndu-le pe altele, pentru ca la sfîrşit să sugereze, prin absenţa documentelor concludente, că totul n-a fost decît o extravaganţă a imaginaţiei. Aceeaşi îndîrjire pozitivă dovedeşte istoricul literar şi în cercetarea originii vrîncene, reale, după bunicul Zamfir blănaru, sprijinindu-şi afirmaţiile pe acte din epocă şi pe mărturisiri ale urmaşilor. Cît priveşte studiile, faptul că s-a distins la limba franceză s-ar putea datora mai mult pregătirii temeinice de acasă, decît interesului pe care l-ar fi arătat acestei discipline la şcoală. Căci Duiliu Zamfirescu n-a fost totuşi un elev şi un student strălucit ; prea mici sînt notele şi prea dese căderile pentru a îndreptăţi o atare impresie.

---

[9] S. Bratu, C. Ciopraga, M. Gafiţa, *Literatura română contemporană*, Bucureşti, 1964, 416 p. ; M. Gafiţa, T. Bănulescu, *Scriitori români contemporani*, Bucureşti, 1964, 378 p., de exemplu.

Debutul poetic este situat de M. Gafiţa în 1877, nu în 1880 — cum se cunoştea, pe baza unei dedicaţii publicate în „Ghimpele"; exegetul nu exclude însă posibilitatea publicării unor versuri anterioare (cap. II, p. 74). Abia colaborarea la „Literatorul" lui Al. Macedonski va atrage atenţia asupra lui; poemele *Levante şi Calavryta*, *Juan*, *Harpista*, *Dezgust* ş.a. circumscriu perimetre geografice largi, învederînd structura unui rătăcitor pe imaginate meleaguri îndepărtate, pe care Italia îl va localiza, convertindu-l spre dimensiunea temporală, dar şi o fizionomie insuficient conturată, care receptează deopotrivă surse europene, acestea sînt mai bogate, şi autohtone, în amănunţime depistate comparatist de monografist (p. 94—98).

Capitolele III, IV, V, în care se tratează perioada 1880—1888, adică de la numirea ca supleant de procuror la tribunalul din Hîrşova pînă la plecarea în Italia, conţin fapte în ordinea biografică: venirea la Bucureşti, amiciţia şi diferendul cu Macedonski, relaţii cu junimiştii, episoadele Ancuţa şi Silvia Montalba etc., întrecute cu mult în importanţă de cele ţinînd de creşterea scriitoricească. În această etapă se realizează masiv contribuţia publicistică prin foiletoanele apărute în „România liberă", *Palabras*, sub semnătura exoticului Don Padil; verva acidă, îndrăzneala pamfletară — asezonate din belşug cu raportări la nume celebre din literatura universală — şi abordarea celor mai delicate probleme ale contingentului imediat îl impun repede ca pe un gazetar de temut, cîştigîndu-i însă totodată şi vrăjmaşi care-l vor urmări cu obstinaţie nedreaptă multă vreme, împiedicîndu-i ascensiunea. Acum văd lumina tiparului şi primele încercări nuvelistice, în care trama, romantică în esenţă, coexistă cu formele concrete ale cuprinderilor realiste în portretele extrase din universul funcţionărimii mărunte. Aşadar, romantic temperat de inserţiunile parnasiene în poezie, tendinţe vizibile spre realism în proza scurtă — iată coordonatele estetice specifice lui Duiliu Zamfirescu către sfîrşitul intervalului. Tot din această epocă datează şi începuturile teatrale şi romaneşti — încheiate fără izbutiri notabile.

Pentru a ajunge la asemenea aprecieri globale, autorul volumului în discuţie a întreprins disecţii pe drept cuvînt microscopice, apropiindu-se de obiectul cercetat din cît mai multe unghiuri posibile şi luminîndu-l în cele mai neînsemnate amănunte ale structurii. Concluziile formulate exprimă, de aceea, o realitate artistică; deşi în multitudinea planurilor expunerii se întrevede lesne pasiunea pentru opera penetrată, entuziasmul facil este aspru corijat de luciditatea analizei sobre, obiectivate, totdeauna intenţionînd să opereze cu noţiuni limpezi care să exprime cît mai precis judecata estetică, fără a o face însă sentenţioasă.

În 1888 Duiliu Zamfirescu pleacă la Roma ca secretar de legaţie de gradul doi, unde, cu două întreruperi scurte la Atena şi Bruxelles, va sta pînă în 1906, cînd se va întoarce în ţară. Un răstimp lung, aşadar, de optsprezece ani, în care talentul se dezvoltă plenar, realizînd punctele de vîrf ale creaţiei. Nu e de mirare, de aceea, că printre cele cinci capitole care înfăţişează aşa-numita perioadă romană se vor afla cîteva — IX şi X, spre exemplu, care constituie adevărate piese de rezistenţă ale monografiei; densitatea materiei şi acuitatea observaţiilor, alergînd lejere şi lămuritor pe toate planurile analizei, sînt ilustrative. Rezolvarea problemelor familiale: căsătoria cu Henriette Allievi şi venirea pe lume a copiilor, viaţa relativ calmă în cadrul îndatoririlor nu prea apăsătoare de la legaţie îi îngăduie destule ceasuri de răgaz meditativ, în care se abandonează împătimit scrisului; doar legăturile prin corespondenţă cu reprezentanţii vieţii culturale şi politice din ţară îi produceau uneori griji atenuate mult de depărtare. Ruinele vechii civilizaţii romane îi produc revelaţia antichităţii latine care se împleteşte cu noile orizonturi poetice deschise de contactul cu „durerea leopardină" şi revolta păgînă a lui Carducci. Sub aceste impulsuri puternice se operează stratificări însemnate în concepţia şi forma poetică, anunţînd schimbări de cotitură. Procesul de interiorizare, drumul acesta de la contemplarea romantică la meditaţia parnasiană prin îngemănarea dimensiunii spaţiale cu cea temporală este urmărit din aproape în aproape de M. Gafiţa cu virtuozităţi de analist şi sensibilitate de artist, în cap. IX, de-a lungul volumelor de versuri: *Alte orizonturi* (1894), *Imnuri păgîne* (1897) — acesta imitînd în titlu cunoscutele

Odi barbare ale lui Carducci [10] — şi *Poezii nouă* (1899). Convertirea exteriorului în interior va conduce şi la valenţe filozofice, tentaţie de care Duiliu Zamfirescu se va lăsa ademenit îndeosebi în lirica erotică (*Fiica Haosului*, 1897) şi în cea elegiacă. Iată cum caracterizează monografistul rezultatele remodelărilor conceptuale din perioada italică : „Poet cu multiple resurse, de la cele coloristice, vizuale, pînă la cele auditive, muzicale ; de la pitorescul evocării şi picturii cadrului, pînă la convertirea lui în stări de conştiinţă, stări afective ; de la melancolia autocontemplării, pînă la construcţii desfăşurate pe planuri cosmice — Duiliu Zamfirescu se remarcă mai totdeauna printr-o tăietură subtilă a versului, printr-o expresie care modernizează drumurile bătute, chiar fără a inova fundamental, dar stabilind jaloane pentru dezvoltarea ulterioară. El e un tehnician desăvîrşit al compoziţiei poetice, pe care o subsumează cu abilitate şi cu savanterii,o integrează materiei poetice, obţinînd în principal o sinteză izbutită între senzorial şi raţional, cu o preferinţă continuă spre depăşirea descripţiei [...]. Iar ca poet, succesiunea Alecsandri are în el ultimul mare reprezentant, care-o încheie, aducînd-o în matca eminesciană şi alimentînd pe această cale, în chip specific, o direcţie dintre cele mai fertile din lirica următoare, căreia îi va aparţine Ion Pillat, Ion Minulescu, Adrian Maniu, G. Bacovia şi Lucian Blaga" (p. 446—447).

Cu aceeaşi îndeminare şi meticulozitate operează istoricul literar şi atunci cînd cercetează proza concepută în timpul stagiului italic, constatînd de astă dată o direcţie inversă a evoluţiei : de la cazurile de conştiinţă, de la psihologia obsesiilor, către pînzele dimensionate social, către conflicte de clasă şi tipologii esenţiale, care vor ajunge la dezvoltarea maximă în *Neamul Comăneştenilor*. Încă în romanele *Un drum greşit* şi *Lume nouă şi lume veche* este uşor sesizabilă o tendinţă de obiectivitate a naraţiei, de restrîngere a introspecţiei exacerbate în favoarea expresivităţii realiste, cu toate că în aceste două experimente urbane mai sînt evidente rămăşiţele subiectivismului romantic din faza iniţială. Pornind de la consecinţele artistice ale opoziţiei prezent-trecut şi de la depărtarea de ţară, mai ales, M. Gafiţa plasează explicativ zămislirea momentelor importante ale ciclului în Italia, susţinîndu-şi afirmaţia şi pe corespondenţa scriitorului. Într-o scrisoare adresată lui I. Negruzzi în ianuarie 1894, îi comunica acestuia intenţia sa de a realiza „o puternică şi sănătoasă notă a pămîntului românesc" ; intenţia aceasta se conjugă cu cea naţională, de întregire a ţării prin întoarcerea Transilvaniei. Observator al vieţii citadine prin excelenţă, pînă atunci, considera de altfel că viitorul romanului românesc modern se va desăvîrşi în această direcţie — Duiliu Zamfirescu avea să-şi îndrepte atenţia asupra spaţiului rural, insistînd în descripţia boierimii legate de pămînt, tradiţionale, dar nu rupte cu totul de civilizaţia oraşului ; continua astfel un filon mai vechi, cu ilustrări frecvente în proza anterioară.

Romanul Comăneştenilor (1894—1910) este alcătuit din cinci părţi — tot atîtea volume purtînd titluri separate : *Viaţa la ţară*, *Tănase Scatiu*, *În război*, *Îndreptări* şi *Anna*. Primele trei sînt şi cele mai reuşite, înfăţişînd viaţa boierimii rustice active şi patriotismul ei în timpul războiului, în opoziţie cu brutala cupiditate a arendaşilor, socotiţi intruşi, care va genera conflictele cu ţăranii ; celelalte două sînt continuări mai slabe artisticeşte ale unei factologii cu vădite tente naţional-patriotice. În discuţia pe care o întreprinde asupra ciclului, M. Gafiţa încearcă să elucideze critic toate aspectele legate de relaţia conţinut-formă, oprindu-se îndelung asupra ideologiei romanelor şi extrăgînd cît mai multe sensuri de ansamblu, expunînd g eneza, sursele şi modelele autohtone şi străine, specificitatea realizării literare şi sugestivitatea s ocială a conflictelor, subliniind concepţia linear-clasică a personajelor principale şi procedeele de construire a portretelor, ritmica epicii şi intenţiile instructive, contribuţia la consolidarea romanului modern la noi în comparaţie cu dezvoltarea lui europeană etc. — toate afirmaţii subtil-inteligente şi cu ample posibilităţi de susţinere în literatura lui Duiliu Zamfirescu şi în afara ei. Am observa doar că, în ceea ce priveşte raportarea la poporanism-sămănătorism, dacă pe bună dreptate opera studiată nu poate fi derivată din perimetrele prea limitative ale ideologiei poporaniste, deşi unele similitudini, unele consunări, fie şi nesemnificative, s-ar putea semnala prefigurativ, într-un plan mai general, nu se poate nega înscrierea ei în cadrul unui interes deosebit al creatorilor pentru viaţa

[10] Cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, Bucureşti, 1963, p. 187

la țară, la creșterea substanțială a căruia în epocă poporanism-sămănătorismul a avut o contribuție cu totul remarcabilă. În țările din centrul și răsăritul Europei, îndeosebi dominate de o economie agrară, hotărîtă și de populația sătească majoritară, înflorește, începînd din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o bogată literatură cu tematică rurală ; ecouri al acestei atmosfere propice au pătruns fără doar și poate și la noi, așa încît o apropiere în plus pe această latură este, firește, posibilă și fertilă.

În sfîrșit, ultimele trei capitole, XI—XIII, transcriu ultima perioadă din viața și activitatea multilaterală a lui Duiliu Zamfirescu, aceea întinsă între 1906, cînd revine definitiv în țară, și 1922, cînd se stinge la Agapia, în urma unei dureroase crize de ficat. Zăbovind în refacerea filmului vieții din secvențe adunate din cît mai multe direcții, monografistul prezintă pe îndelete urcușul politic, culminînd cu funcția de președinte al Camerei, notează pe larg revenirea în preocupările scriitorului a poeziei erotice (*Pe Marea Neagră*, 1919 și *O muză* 1922) și legendar-epopeice (*Mirită*, 1910), a încercărilor dramatice (*Lumină nouă*, 1912 ; *O amică*, 1912 ; *Poezia depărtării*, 1913 ; *Voichița*, 1915), a prozei memorialiste și gazetăriei („Îndreptarea"), stăruind însă în special asupra contribuției ca teoretician. Reluînd cele cîteva studii elaborate în acest domeniu : *Poporanismul în literatură*, expus în 1909 cu prilejul primirii în Academie, *Metafizica cuvintelor și estetica literară* (1911) ș.a., M. Gafița reconsideră punct cu punct acuzațiile, arătînd adevărata accepție a unor noțiuni fundamentale în înțelegerea scriitorului ; multe concepte, deformate cu intenție sau fără de adversari, sînt astfel reabilitate, Duiliu Zamfirescu fiind scos de sub oprobriul multor învinuiri nedrepte.

Monografia *Duiliu Zamfirescu* se termină tot atît de abrupt cum a început, închizînd între cele două extremități : naștere-moarte, o activitate prodigioasă, care a lăsat urme nepieritoare în patrimoniul literaturii române. La capătul lecturii, pasionantă *sui generis* și prin arabescurile neașteptate ale comentariului și sprinteneala curgerii stilistice, am simțit, mărturisim, nevoia unui capitol care să reînchege obiectul din părțile dislocate de cerințele examinării amănunțite, să reformuleze sintetic concluziile existente, e adevărat, la sfîrșitul mai fiecărui excurs analitic. Pe de altă parte, volumul uriaș de nume, titluri și probleme ar fi îngăduit, poate, folosirea cu mai multă ușurință a cărții, dacă ar fi fost însoțit în final de instrumente ajutătoare, precum bibliografia, fie și selectivă, și indicii corespunzători. Dar, aceste cîteva observații, la urma urmei fără însemnătate, nu micșorează meritele mari ale monografiei întocmite de M. Gafița ; varietatea diversă a informației, permițînd reconstituirea luxuriantă a biografiei și a operei — amîndouă proiectate pe fundalul policrom al epocii, o recomandă drept cea mai cuprinzătoare exegeză consacrată pînă acum lui Duiliu Zamfirescu și, în același timp, drept un model de lucru demn de a fi urmat în istoriografia noastră literară.

Stan Velea

LADISLAU GÁLDI, *Introducere în istoria versului românesc*, Editura „Minerva", 1971 („Universitas")

Ladislau Gáldi nu mai are nevoie să fie prezentat cititorului nostru. El este un familiar al literaturii române. O atestă zeci de studii de poetică, stilistică și comparatism despre scriitorii noștri, care au condus la alcătuirea unei valoroase lucrări precum *Stilul poetic al lui M. Eminescu*. *Introducere în istoria versului românesc* este a doua sa carte de sinteză scrisă de specialistul maghiar în răstimp de un deceniu de activitate, dedicată unei probleme majore a creației poetice românești. Întreprindere dificilă, specioasă, lăsată, cînd în seama filologilor, cînd a stilisticienilor, problema versificației nu a avut și nu are parte decît de un mănunchi de pasionați cercetători. Specialiștii în problema versificației sînt foarte rari și implică o pregătire multilaterală : filologie, poetică, stilistică, istorie literară și comparatism. De obicei, observațiile cu privire la problemele

versificației se fac empiric, impresionistic sau prin analogii aproximative. Îndeosebi acelea făcute de critici. Aceasta cu atît mai curios cu cît în cultura noastră chestiunile legate de versificație erau pe timpuri o parte din studiul literar obișnuit. Nici Eliade, nici Cipariu, citați de L. Gáldi, nici alții, mărunți autori de manuale, nici Ovid Densusianu, Sextil Pușcariu, Tudor Vianu, D. Caracostea ș.a., pînă la Vladimir Streinu nu au tratat versificația decît ca o parte inseparabilă a studiului complet al operei poetice. Treptat, tradiția de școală s-a pierdut și a ajuns ca studiul de versificație să devină o raritate. Ceva mai apare cînd și cînd în lucrările cu caracter filologic și din cercurile filologilor, prin concursul structuraliștilor și al foneticienilor. Toate acestea ne pregătesc să acordăm o atenție deosebită efortului și curajului profesorului L. Gáldi de a scrie o panoramă critică asupra fenomenului istoric al versificației românești, începînd cu poezia populară și terminînd cu poezia interbelică. Cum ne informează autorul, *Introducerea în istoria versului românesc* se vrea capitolul unei discipline noi: „Metrica comparată sau istoria comparată" într-o disciplină pretențioasă ca „Istoria versului european". În această perspectivă pot fi privite și alte lucrări ale lui L. Gáldi despre versificația franceză, italiană, rusă și bineînțeles despre versificația maghiară și română. L. Gáldi nu face o tentativă de epuizare a subiectului ci o punere în acord a versificației românești cu experiențele unor literaturi de profundă și persistentă penetrație în conștiința artistică a literaturilor europene și cu experiențele unor literaturi vecine, care prin destinul istoric de conviețuire a popoarelor noastre a dus, cum era și firesc, la procese de interferență, preluare și schimb reciproc creator. Interesul major cade din primul moment asupra puterii de asociere și disociere critică a formelor prozodice ale poeziei românești în procesul de adaptare și de dobîndire a unei originalități. Puritatea și exclusivismul ar fi o încercare de a exagera nota de originalitate a versului românesc. De unde desele referiri la experiența altor literaturi, paralelisme — chiar dacă nu poate fi vorba neapărat de influențe și de raporturi de circulație. Simple sinonimii, căci identificarea nu trebuie să ducă la impresia unor relații obligatorii de determinare de la superiori la inferiori. Citățm considerațiile deosebit de prețioase asupra versului popular și concluzia lui L. Gáldi că originalitatea sa ar consta în marea bogăție strofică a poeziei folclorice. Procesul de versificație este urmărit în partea lui tehnică, mereu însă în ritm cu procesul „de creștere a limbii românești", de sensibilizare a expresiei și de estetizare a literilor naționale. Știința versurilor este în același timp și o artă a alcătuirilor poetice. Nu s-a întîmplat niciodată ca o simțire aleasă să fie văduvită de o versificație corespunzătoare. Nu există, deci, *versificatori* geniali și în același timp mediocri. Poeții geniali sau pur și simplu poeți sînt și versificatori pe aceeași măsură. Un Alecsandri sau Eminescu — și în special ultimul poet pun bazele unei estetici românești a rimei. Analizele lui L. Gáldi expun metodic mostre de rime și versuri specifice fiecărui poet, din care se deduce efortul și talentul său de a găsi odată cu cuvîntul „ce exprimă adevărul" și ritmul, măsura, cantitatea suficientă de vocabule care să susțină și să acopere fluidul poetic sau să-l reprezinte fonic. Profesorul Gáldi urmărește cotinuu această contextuare a metricii românești atît în procesul dialectic al experienței autohtone precedente, cît și a celei europene. Cineva ar putea să reproșeze cărții un anume exces de tehnicitate, de virtuozitate formală. Ar fi o absurditate. Un studiu ca acesta despre metrică și versificație nu poate fi conceput altfel. Altminteri ar rezulta un studiu de stilistică, de poetică ș.a.m.d.

Introducere în istoria versului românesc rămîne o carte de specialitate, în afara oricărei urme de improvizație universitară. Căci L. Gáldi este un cunoscător greu de egalat în această materie, asigurat în operațiuni de tehnică minuțioasă, cu o cultură poetică aleasă. El știe să detecteze operațiunile materiale, să traducă ceea ce celorlalți în general le scapă sau le este greu să surprindă. Profesorul Gáldi poate să urmărească continuitățile și reluările de tipare de la Dosoftei la Eminescu, de la Alecsandri la Eminescu și la rivalul său Macedonski, îmbogățirile cu noi tipare și cu noi scheme metrice. Alcătuirea poeziei se săvîrșește nu numai cu inspirație ci cu o matematică calculată a sunetelor. Știința metricii în poezie conduce către planul interior

al creației, la ritmurile materiale ale liricei. Ecuațiile și schemele, firește, nu asigură succesul poeziei. Nu faptul că se întrebuințează de către Macedonski forme noi ale dodecasilabului trohaic sau că folosește repetiția baudelaireiană sau că a introdus „o serie de scheme strofice pînă atunci necunoscute", că a fost un maestru al artei rimelor, îl face automat un mare poet. Profesorul Gáldi tinde prin expunerile de scheme metrice și de combinații ritmice la o concluzie ajutătoare procesului de evaluare valorică a operei. Efortul lui Macedonski de a găsi tipare noi, de a încerca forme neobișnuite, riscînd, chiar și nereușind, îl face pe L. Gáldi să conchidă că poetul *Rondelurilor* fusese un veritabil precursor al poeziei moderne în spațiul nostru: „nu cunoaștem nici o literatură din răsăritul Europei, în care, de la 1880 încoace, un poet să fi sesizat cu atîta sensibilitate vocea epocii sale și chiar a viitorului. În Ungaria, de pildă, contactul lui Endre Ady cu Franța a venit cu douăzeci de ani mai tîrziu. Arta lui Macedonski, dînd un remarcabil exemplu al versului liber, a împins spre „nebănuite trepte" o serie de poeți tineri, stîrnind în ei o adîncă curiozitate intelectuală, care implica cercetări mereu reînnoite și în domeniul formelor. În același timp, arta lui Macedonski și îndeosebi strofica lui atît de artistică au influențat și pe adversarii săi, impunînd pînă la 1920 o modulare din ce în ce mai artistică a versului aproape tuturor poeților despre care va fi vorba în capitolele următoare".

Dar L. Gáldi știe să vadă și în Coșbuc, ca și în Goga, în Arghezi ca și în Blaga, virtuoși metricieni, talentați mînuitori ai unor forme clasice, cărora le adaugă valențe noi. Și în acest domeniu, atît de material și de tehnic, ideea de creație devine o realitate pregnantă. Nu mai mult decît un element surpriză în cercetarea versificației la Coșbuc, o adevărată „contradicție" între crezul său poetic proțărănesc și suma modestă de preluări ale formelor de poezie populară. Merită toată aplecarea noastră paginile scrise de Gáldi despre Arghezi și Blaga, exegeze unice pînă acum în bibliografia de specialitate, cu raportări revelatorii și cu concluzii de acuitate maximă la fiorul liric modern al poeziei românești. Poate că s-ar fi căzut o atenție în plus analizelor făcute poeziei lui Ion Pilat, V. Voiculescu, Dan Botta și chiar lui Ion Barbu, precum și poeților din generațiile mai tinere în perioada interbelică (M. Beniuc, Zaharia Stancu etc.). Dacă pentru metrica liricii secolului XX, L. Gáldi a lucrat pe un cîmp aproape virgin, pentru poezia secolelor trecute nu ar fi fost lipsită de interes reamintirea critică a unor contribuții ca acelea ale lui N. Tipeiu, Bonifaciu Florescu, Al. Drăghicescu, Vasile Gr. Păun, Aron Densușianu ș.a.

Introducere în istoria versului românesc rămîne o carte care deschide o perspectivă nouă asupra poeziei românești, impunînd o adevărată disciplină modernă în cercetarea literară. Nu este vorba de o *introducere*, deci, ci de o adevărată istorie a versului românesc.

Marin Bucur

Analele științifice ale Universității „Al. I. Cuza" din Iași (serie nouă), secțiunea III, *f. Literatură*, tom. XVII, 1971, 174 p.

Volumul de față, care însumează contribuția universitarilor ieșeni în domeniul literaturii, se prezintă destul de inegal. Deși, cantitativ, studiile de literatură veche — care făceau odată gloria școlii ieșene — sînt puține, ele sînt și dintre cele mai interesante. I. D. Lăudat prezintă, în primul articol, *Letopisețul lui Grigore Ureche*, de fapt o versiune mult dezvoltată și îmbunătățită a capitolului din cursul apărut în 1959, care se ocupă și de cronicar, nu numai de letopisețul său. Ni se pare aici exagerată afirmația că « ideile de "romanitate și de *comuniune* (sic) etnică a locuitorilor vechii Dacii" (cîștigate „prin cunoașterea limbii latine") vor genera patriotismul cronicarului manifestat în ideea de luptă pentru independență națională... » etc. (p. 2). Autorul pare apoi a acorda credit tezei că „letopisețul cel moldovenesc" de care s-a

folosit Ureche era scris în limba română, probabil de Evstratie logofătul, deşi menţionează mai departe recenta ipoteză a lui I. C. Chiţimia, după care acest letopiseţ era scris în slavoneşte şi nu aparţinea lui Evstratie; cum această din urmă ipoteză, cea mai realistă, nu a fost infirmată şi nici n-au apărut argumente noi în favoarea primei, opţiunea pare nejustificată. În fine, credem că trebuia măcar menţionat importantul articol al lui Gh. Cardaş, *Odiseea celui mai vechi manuscris inedit al Cronicii lui Gr. Ureche* (în „*Mitropolia Olteniei*", nr. 5—8, 1971), pe care chiar prof. Lăudat îl recenzează în revista „Ateneu", nr. 6, 1971.

Articolul Elvirei Sorohan, *Miron Costin şi sensul moral al cugetării istorice*, se referă de fapt numai la letopiseţul său, excluzînd — şi nu fără pierdere — celelalte opere ale cronicarului. Dincolo de unele lungimi şi de lipsa rigorii în demonstraţie (autoarea ezită mereu între moralist, cronicar şi „scriitor"), acest material aduce o analiză de amănunt a unei laturi mai puţin cercetate a personalităţii lui Miron Costin; sînt însă gratuite unele paralele cu momentul eruopean sincronic, nefolosite nici pentru definirea unei structuri tipologice, nici pentru reliefarea caracteristicilor spaţiului românesc (de pildă: „Deşi a fost contemporan cu Descartes, speculaţiile filozofice abstracte îi rămîn străine..." etc.). Mai important e însă că, după părerea noastră, lucrarea are două lipsuri mai adînci: nu discută şi nu integrează opera şi scriitorul în conceptul de umanism românesc din secolul al XVII-lea, lăsînd în abstract nişte afirmaţii despre un scriitor şi gînditor pentru care nu ni se oferă termen de comparaţie, elemente de simetrie, şi nu discută — pentru a separa — ceea ce datoreşte Miron Costin educaţiei şi *locurilor comune religioase*, evidenţiind ceea ce este original, autentic, personal, în „cugetarea" sa istorică. Mai nuanţat şi mai original este articolul Antoanetei Macovei, *Începuturile poeziei sociogonice româneşti* (e vorba tot de Miron Costin, respectiv de *Viaţa lumii*). Ca un fapt cu totul secundar, aş cita larga răspîndire de care se bucură unele versuri din *Viaţa lumii*, preluate în bocete sau versuri la înmormîntare (e de discutat pe ce cale, şi chiar dacă au fost luate de la Miron Costin, sau direct din modelele sale latine occidentale uneori); în orice caz, faptul arată o receptare a acestui tip de viziune, o arie mai vastă a unei posibile „adresabilităţi". Într-o scurtă notă despre *Personajul feminin în romanul „Fraţii Jderi"*, Noemi Bomher încearcă să privească dintr-o perspectivă structurală figurile feminine din cunoscutul roman al lui Sadoveanu; acest personaj feminin „deseori devine un cor" iar corul „este sistemul de referinţă la care aderă personajele masculine". Personajele feminine ar cumula trăsături contradictorii şi complementare totodată, ceea ce se exprimă în astfel de fraze de o ambiguitate nescontată probabil: „În figura Ilisaftei se adună plăcerea de a nota toate caracteristicile contradictorii unei personalităţi feminine: cu glas blînd altădată şi cicălitor astăzi; frumoasă în juneţe şi masivă momentan ..." etc. (p. 74). În continuare aflăm că „Succesul romanelor sadoveniene nu se datorează, deci, exclusiv subiectelor şi sensibilităţii ..." sau că „totuşi romanul lui Sadoveanu nu este un roman de analiză".

Salutară ni se pare ambiţia studiilor de literatură universală de a privi fenomenul literar în sine, de a judeca dintr-o perspectivă proprie cărţi şi curente asupra cărora s-au mai aplecat generaţii de cercetători (*Neoplatonismul liricii Renaşterii* de Viorica Constantinescu, *Influenţe ale barocului în dramaturgia lui Corneille* de Margareta Botez, *A. W. Schlegel ca istoric literar* de Hilde-Marianne Paulini, *Elemente moderne în poezia naturii la Fr. Hölderlin* de I. Nagy etc.). Pe de o parte însă, unele din aceste articole înregistrează conştiincios prea multe opinii anterioare despre subiect, pe de altă parte nu pun la contribuţie unele cercetări utile, mai ales recente, dar nu numai (Toffanin şi G. Vallese la primul, Valdemar Vedel şi Hatzfeld la al doilea etc.). Într-o utilă notă intitulată *Unele consideraţii privind receptarea critică a operei lui Ch. Dickens în România*, autorul, Gr. Vereş, consideră „două perioade distincte de receptare a operei lui Dickens în ţara noastră": 1870—1944 şi 1944—1970; dacă anul 1944 ca limită poate fi explicat, nu înţelegem de ce a fost adoptat ca an de început, 1870, pe care autorul nu-l justifică. Din afirmaţia că Gherea „a fost primul care a întreprins o analiză a operei" sale ar rezulta că acesta e anul apariţiei studiului său, ceea ce e fals (în anul respec-

tiv Gherea avea 15 ani și se afla probabil la Harcov), iar pe de altă parte, dacă e vorba de traduceri, prima traducere din Dickens apare în 1844 (cf. Al. Duțu în „Steaua", 1966, nr. 6). Două note interesante privind motive antice în *Moartea lui Fulger* mai semnează Traian Diaconescu.

Săracă este rubrica de recenzii, cuprinzînd doar două dări de seamă, despre *Teoria stilului* a lui A. N. Sokolov și despre *Folclorul* de Gh. Vrabie. Ca și celelalte *Anale*, abundă greșelile de tipar, mai ales la textele în limbi străine.

Mircea Anghelescu

DUMITRU MATEI, *Tradiție și inovație în artă*. Editura Academiei, București, 1971

Apărut sub egida Institutului de filozofie, studiul de față este prima încercare mai amplă — apărută la noi — de analiză a unui raport esențial pentru înțelegerea marilor cotituri în istoria artelor, ca și în descifrarea sensurilor și stabilirea valorilor artei moderne. Conceput într-o clară orientare materialist-istorică, și într-o bună tradiție metodologică de sursă universitar-științifică, studiul estetic al cercetătorului Dumitru Matei are la bază o întinsă bibliografie substanțială, dar și o aprofundată cunoaștere concretă a cîtorva duzini fundamentale de opere artistice și literare — ceea ce conferă concluziilor sale atît larga generalizare teoretică scontată, cît și nuanțarea individuală feritoare de înglobări eronate sau implicații dogmatice. Trebuie spus de la început că mai ales în acest dublu aspect de teorie încontinuu cenzurată de concret vedem meritul principal al acestei întreprinderi, pîndită la fiecare pas de primejdii neașteptate, — la care se cuvine să adăugăm și rezervele pline de modestie la reamintirea necesară a unor așa-zise „locuri comune", sau în avansarea unor ipoteze noi.

Interesul primordial pentru acest studiu stă mai ales în relevarea punctelor comune spre care converg diferitele „estetici particulare", demonstrînd atît specificul raportului tradiție-inovație în diferite epoci, arte etc., cît și o anume „autonomie internă" atunci cînd este cercetat „sistemul tradițiilor literare și artistice ca sistem specific de valori" (din *Cuvîntul înainte*).

Începîndu-și cercetarea prin a concepe tradiția ca pe un „sistem de valori", D. Matei lărgește mult „cadrul de referință al noii problematici de creație", înglobînd aci „conștiința teoretică — în ordinea gîndirii sociale, științifice și filozofice", și dînd ca exemplu „cercetările efectuate în legătură cu expresivitatea plastică a spațiilor curbe — (Dufy, Matisse, Picasso) — care s-au inspirat direct din fenomenele fizice descoperite în secolul nostru" (p. 17). Analizele concrete îl conduc însă spre o înțelegere mai specifică, după care „tradiția literară și artistică își afirmă existența, în primul rînd, ca sistem de elemente formale..." (p. 19). Trecînd apoi, în capitolul următor, la studierea „statutului elementului formal", istoria internă și concretă a literaturii și artei, atît prin exemplele numeroase aduse în discuție, ca și prin citatele critice alese, D. Matei își aduce partea sa de contribuție originală, de sistematizare și sinteză, în circumscrierea noțiunii de tradiție în artă, în așa fel ca ea să facă posibilă și chiar necesară nașterea inovației. Să subliniem, îndeosebi, meritul său de a nu fi ocolit problema delicată a „autonomiei elementului formal" (p. 45), problemă fundamentală într-un studiu consacrat raportului tradiție-inovație în artă, cu atît mai mult cu cît epoca modernă agită ca niciodată ideea „eliberării limbajului", vorbind chiar de „o nouă conștiință a autonomiei artei" (Lionello Venturi). Și D. Matei conchide prin a nota că „una din marile cuceriri ale artei secolului al XX-lea constă în conștiința faptului că autonomia artei și autonomia esteticului sînt *procese naturale*, izvorîte din structura intimă a artei ca formă specifică de activitate spirituală; că aceste procese nu se pot descifra și înțelege dacă nu sînt cercetate în relație cu nivelul activității culturii și civilizației, cu evoluția generală a spiritului uman" (p. 47). Pentru ca imediat să facă pre-

cizarea cenzurantă necesară : „Autonomia elementului formal nu înseamnă deci lipsă de motivaţie internă şi externă, ci un *raport specific* între o structură şi o virtualitate constructivă interioară şi între ansamblul structurilor exterioare" (p. 48). Variate disociaţii şi puneri la punct realizează cercetătorul român aici, într-un vast material, îndeosebi referitor la ideea „perfecţionării" în artă (p. 53 şi urm.), „atitudinea normativă" (p. 55 urm.), convenţie (p. 64 urm.), nonconformism — detaşat de „ideea de haos, iraţionalitate, apolitism, decadenţă" (p. 69) etc. Mai ales nonconformismul este memorabil definit drept „efectul unei suspiciuni constructive, o deschidere de perspectivă, o judecată care se fundamentează pe necesitatea de a crea, este deci o problemă de cunoaştere şi un act critic prin excelenţă" (p. 76). În acest mod cursiv şi necesar se face trecerea la cea de-a doua problemă fundamentală a studiului, corelativă cu prima, accentul analitic fiind pus pe „funcţia estetică a inovaţiei".

Din păcate, aici, metoda universitară de tradiţie Tudor Vianu constînd din expunerea prealabilă a punctelor de vedere exprimate anterior în problema respectivă, devine sufocantă pentru cercetătorul nostru, şi regretăm că el nu şi-a expus mai pe larg propriile idei şi opinii într-un domeniu atît de controversat.

Astfel, problema inovaţiei este începută după André Lamouche, prin principiul individualismului, continuată cu W. Déonna sub teoria pendulării spiritului creator între „primitivism" şi „clasicism", adîncită prin citarea lui Hugo Friedrich şi N. Manolescu în analiza „tezei preeminenţei concepţiei în actul creaţiei şi invenţiei artistice — generatoare de grave confuzii", căci — precizează D. Matei — „raportul dintre concepţia filozofică şi sensibilitatea artistului nu este un raport de *coexistenţă* şi nici de *prioritate*, ci unul de intimă funcţionalitate constructivă" (p. 85). Ajunşi pe această treaptă a cercetării, ne întîmpină poate cea mai realizată parte a întregului studiu, analiza cuprinzătoare şi profundă, teoretică şi nuanţată concret, a implicaţiilor pe care „viziunea artistică" le are în procesul inovaţiei. În acest sens, viziunea artistică este concepută complex, ca „un sistem coerent şi specific de *raportare* şi, concomitent, un sistem de *elaborare*" (p. 102). Trimitem cu precădere la analiza multiplă a funcţiilor viziunii artistice — ontologică, critică, prospectivă etc., în raport cu care inovaţia se relevă „prin excelenţă, o problemă de punct de vedere, concretizat printr-o descoperire în sfera fundamentelor intrinseci ale artei, descoperire care introduce şi susţine mutaţiile de esenţă în funcţionalitatea estetică a limbajului artistic" (p. 106). Astfel apare şi mai concludent„ (caracterul de procesualitate al inovaţiei", unicitatea şi raritatea sa, sensul său de sinteză, aşadar „valoarea decisivă pe care o deţine conştiinţa funcţionalităţii estetice a formei în actul inovaţiei" (p. 111). Şi, deasemeni, apar mai distincte deosebirile de structură între inovaţie şi noutate : „Noutatea *diferenţiază*, dar nu *distanţează estetic*. Aduce o *soluţie*, şi nu o *mutaţie*. Deschide o cale, dar nu o *revoluţie*. *Continuă* şi dezvoltă acelaşi sistem de reprezentare estetică, dar nu-l „sparge". Un obiect nou poate fi adus la expresie prin diferite mijloace, mai mult sau mai puţin noi, fără modificări de esenţă în *statutul estetic al viziunii* (p. 117). În plus, subliniind în concluzie ideea că „problema tradiţiei şi inovaţiei în artă este, în esenţă, problema apariţiei unor forme artistice noi în raport cu o structură spirituală nouă, o problemă de construcţie spirituală, apărută în procesul de evoluţie al raporturilor artei cu civilizaţia şi cultura" (p. 119), D. Matei aduce una din precizările de contribuţie originală a cercetării sale, atrăgînd atenţia asupra caracterului filozofic şi artistic al inovaţiei, care, dintr-o nouă viziune umană, totală, organizează chiar tradiţia într-o altă serie, semnificativ nouă, menită să justifice treapta finală care este ea însăşi — inovaţia !

Alte două capitole — *Evoluţia artei şi progresul artistic* şi *Procesualitatea estetică a receptării artistice* — aduc necesare compliniri noţiunilor dezbătute.

Dar dacă acest stil cam axiomatic dă pe alocuri impresia unor analize expediate, nu e mai puţin adevărat că studiul estetic al lui D. Matei este în general dens, extras dintr-o vastă bibliografie filozofică, literară, muzicală, de artă, profund explicativ în multe privinţe şi încontinuu plin de sugestii. În fine, el mai are şi meritul deloc neglijabil de a demonstra

posibilitatea unor studii estetice de un înalt nivel teoretic, generalizatoare asupra tuturor artelor, dar, implicînd tot concretul de universuri literare, muzicale, picturale, sculpturale etc., ce s-ar putea organiza într-un viitor apropiat într-o nouă și veritabilă estetică științifică.

Marcel Duță

HANS NORBERT FÜGEN, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*, Ein Beitrag zur literatursoziologischen Theorie, 5, um ein Vorwort erweiterte Auflage. 1971, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn.

Nu de mult a apărut la Bonn cea de a 5-a ediție a lucrării sociologului german Hans Norbert Fügen — *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*. După cum ne previne autorul într-o scurtă prefață, această ediție diferă prea puțin de cele anterioare, fiind introduse doar cîteva îndreptări de amănunt. Scrisă între anii 1959 și 1961, lucrarea n-a pierdut totuși actualitatea și prospețimea, fapt datorat, poate, nu doar propriilor virtuți, dar și momentului în care reeditarea are loc. Asistăm în ultimii ani la o creștere vizibilă a interesului pentru „sociologia literaturii", cît și la o veritabilă explozie a tendințelor de sociologizare și a altor discipline umaniste[1]. Un simptom în acest sens l-a constituit și cel de al VI-lea congres al Asociației Internaționale de Literatură Comparată, avînd, după cum se știe, ca temă principală tocmai literatura și societatea[2]. Găzduit la Bordeaux, orașul de reședință al lui Robert Escarpit, congresul a fost onorat și prin publicarea, din inițiativa și sub îndrumarea acestuia, a unui volum sintetic *Le littéraire et le sociale* subintitulat *Elements pour une sociologie de la littérature*[3], în care intenția de a clasifica și a ordona diversele, tendințe ce se revendică de a fi descins sau că ar aparține sociologiei literare e vizibilă. De altfel încercări de acest gen ar mai putea fi semnalate[4]. Nevoia unei delimitări cît mai pertinente a disciplinei devine cu atît mai imperioasă, cu cît cercetările și punctele de vedere se diversifică. În această perspectivă mai ales cartea lui Hans Norbert Fügen conține date și puncte de vedere ce se cer a fi luate în considerație. Volumul e compus dintr-o *Introducere* și partea propriu-zis de cercetare intitulată *Prezentarea și cercetarea principalelor direcții ale sociologiei literare*. În introducere autorul expune concepția sa fundamentală și metodele de lucru — ce este sociologia literară și care este domeniul ei specific de investigație. Tezele doar enunțate aici sînt dezvoltate în capitolele părții a doua. În primul rînd sînt operate o seamă de delimitări: față de cercetarea socială a literaturii și față de socialul în știința literară, față de variate abordări ale literaturii într-o perspectivă socială etc. Un capitol masiv e dedicat în acest context concepției marxiste asupra literaturii. În ultimul capitol, odată obiectul circumscris, sînt prezentate pe rînd problemele speciale ale sociologiei literare: fundamentarea socială a relațiilor

---

[1] Vezi, de pildă, darea de seamă a lui Sorin Stati despre cea de a 40-a reuniune științifică a Societății de lingvistică a Americii (Buffalo N.Y., iulie—august 1971) dedicată în mod special problemelor de lingvistică, sociologie și sociolingvistică („Viitorul social", 1972, nr. 1, p. 250—251).

[2] Vezi darea ns. de seamă în „*Revista de istorie și teorie literară*", 1971, nr. 1, p. 197—200.

[3] Robert Escarpit, Ch. Bouazis, J. Dubois, R. Estivals, G. Mury, P. Orecchioni, N. Robine, H. Zalamansky, *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, *Science de l'homme*, 315 p.

[4] Vezi, de exemplu: Graziella Pagliano Ungari, *Critica litteraria e sociologia della literatura*, Roma, Beniamino, Carrucci Editore, 1971, 151 p.; sau: Stéphan Sarkany, *Essai sur la sociologie de la littérature*, în „*Revue de la littérature comparée*", 1971, nr. 1, p. 60—73; sau Paul Cornea, *Tendințe actuale în sociologia literaturii*, în „Viitorul social", 1972, nr. 1, p. 214—217.

literare, statutul scriitorului în societate, publicul, mediatorii, cercurile poetice. Volumul se încheie cu o vastă bibliografie.

Acestea fiind limitele pe care autorul însuşi şi le-a impus, noi considerăm că una din izbînzile certe ale întreprinderii rezidă tocmai în claritatea şi exactitatea disocierilor pe care le propune (p. 4—42). Argumentele conduc fără putinţă de tăgadă la concluzia că în cazul în care vrem să dăm sociologiei literare un conţinut care să-i justifice existenţa şi însemnătatea, trebuie să ştim s-o delimităm net atît de cercetarea sociologică a literaturii, cît şi de critica literară sociologică. Fără intenţia de a minimaliza cîtuşi de puţin însemnătatea posibilă a acestor din urmă abordări ale fenomenului literar nu putem să nu cădem de acord cu autorul volumului pe care-l recenzăm că ele nu aparţin sociologiei literare, pentru că aceasta n-are a se ocupa de literatura şi de operele literare decît în măsura în care ele constituie sau generează „relaţii sociale" sau, cum se exprimă Hans Norbert Fügen „die Literatur im allgemeinen oder das literarische Werk im besonderen, als sich zwischenmenschliches Handeln darin manifestiert oder daran orientiert" (p. 22). În acest context e cazul să fie semnalat, între altele, că, în ciuda caracterului său sociologic, cunoscuta direcţie inaugurată de Lucien Goldman sub denumirea de „structuralism genetic" nu aparţine totuşi sociologiei literare. De altfel de acest lucru au fost perfect conştienţi precursorii regretatului cercetător belgian. De „omologiile" dintre structurile literare şi cele sociale s-a ocupat, după cît se ştie, „şcoala sociologică" în critica literară rusă încă de la începutul acestui veac[5], mişcarea căpătînd proporţii după Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, în anii 20, sub conducerea lui V. F. Pereverzev. Dar editîndu-şi culegerile programatice într-o serie sociologică, Pereverzev şi discipolii săi le intitulau *literaturovedenie*, adică ştiinţa literaturii[6]. Nu întîmplător, stabilit în emigraţie în U.R.S.S., Georg Lukács a colaborat strîns tocmai cu acest grup de cercetători.

Dar căzînd de acord, în mare, cu delimitările propuse de Hans Norbert Fügen, nu putem totuşi înţelege cum şi de ce autorul le condiţionează aprioric de acceptarea tezei potrivit căreia fenomenele estetice ca atare nu pot deveni obiect al unei cercetări sociologice (p. 2). Oare însemnătatea lor pentru societate nu decurge tocmai din conţinutul lor estetic? Şi oare relaţiile sociale pe care ele le generează nu sînt determinate tocmai de acest conţinut? Ni se pare că, cel puţin în parte, poziţia această ciudată se datoreşte unei accepţiuni azi depăşite a noţiunii de „fapt social". Noi însă beneficiem de precizările pe deplin lămuritoare ale prof. Miron Constantinescu, care a arătat de ce ca „fapte sociale" trebuie să fie considerate nu doar relaţiile dintre indivizi, dintre „conştiinţe", ci toate componentele „realităţii sociale"[7]. Diversificarea atitudinii auditoriului faţă de o operă literară şi în raport cu conţinutul ei estetic este, în ultima instanţă, tot un fapt social şi ca atare poate fi studiat sociologic, cu condiţia, evident, să fie elaborată o metodă corespunzătoare de a fonda concluziile pe date empirice susceptibile de a fi prelucrate statistic[8]. Referirile la Ingarden (p. 15—19) nu ne pot clătina în opinia aceasta. Evident, este nevoie de o delimitare strictă a „sferei" literaturii independent de valoarea estetică, dar asta nu înseamnă că, odată circumscrierea înfăptuită, înlăuntrul ei nu pot fi operate subîmpărţiri importante şi din punctul de vedere al unei cercetări sociologice. Ideea că valoarea estetică nu poate fi cercetată ca o realitate obiectivă ni se pare că e totuşi depăşită azi.

---

[5] Vezi, de pildă: V. Bazarov, P. Orlovski, V. Frice, V. Şuleatnikov, *Iz istorii noveişei russkoi literaturî*, Moscova, Editura Zveno, 1910, 294 p.

[6] *Literaturovedenie*, sub redacţia lui V. F. Pereverzev, din seria *Sotiologhiceskii razriad*, vol. I, Moscova, 1928, 347 p.

[7] Miron Constantinescu, *Fapte, fenomene şi relaţii sociale*, în *Sociologia generală, Probleme, Ramuri. Orientări*, Bucureşti, 1970, p. 7—42.

[8] Încercări în acest sens au şi fost făcute. De pildă, în cadrul aşa-numitului „practical criticism" în Anglia. Am mai semnalat volumul lui A. Toporov, *Krestiane o literature* (ediţia a III-a, Moscova, 1966) şi am propus şi noi o metodă în *L'oeuvre littéraire en tant que relation sociale*, în „Revista de istorie şi teorie literară", tomul 19, 1970, nr. 3, p. 383—388.

Aşa stînd lucrurile, considerăm ca utile şi binevenite semnalările de consonanţe şi disonanţe ce se fac în continuare, dar din nou sîntem nevoiţi a formula rezerve în legătură cu modul în care e prezentată cercetarea marxistă. Şi nu e vorba, evident, de omiterea sau nu a unor etape (sîntem întru totul de acord cu Hans Norbert Fügen că în procesul de dezvoltare a gîndirii marxiste în ultimele decenii e foarte greu de hotărnicit asemenea etape), ci de împrejurarea că marxismul însuşi, ca un întreg, e văzut într-un mod cu totul neadecvat. Pentru a se demonstra că cercetarea marxistă, atunci cînd discută despre locul şi misiunea artei (şi literaturii) în societate nu face sociologie literară nu era nevoie de atîtea pagini. Marxiştii înşişi o recunosc. Marxismul doar nu este o ştiinţă de ramură, ci o viziune atotcuprinzătoare asupra întregii problematici umane, care poate guverna oricare demers în acest domeniu. În consecinţă, opoziţia „concepţia marxistă asupra literaturii — sociologia literaturii" e fără sens, cum ar fi fără sens, de pildă, şi opoziţia „concepţia platoniciană asupra frumosului — estetica (sau teoria literară) ca ştiinţă". Sociologia literaturii, ca oricare altă ştiinţă umanistă, ca şi istoria sau critica literară, poate să fie sau să nu fie marxistă, dar asta e o altă chestiune. De aceea nu prea am înţeles ce legătură au cu tema volumului pretinsele descoperiri de contradicţii în concepţia marxistă. Hans Norbert Fügen e foarte suprins, de pildă, de relaţia dintre cerinţa obiectivităţii şi partinitatea în critica marxistă, considerîndu-le incompatibile. Se uită însă că e vorba de o relaţie complexă, determinată de natura însăşi a actului critic. După cum se ştie, acesta presupune pe de o parte interpretarea operei literare, iar pe de alta — aprecierea ei. Obiectivitatea se referă la prima, partinitatea la a doua. Fără o obiectivitate strictă în interpretarea operei, o veritabilă partinitate nici nu e posibilă. Modele exemplare de aplicare a acestei cerinţe sînt numeroase — articolele lui Lenin despre Tolstoi sau Herzen, scrisorile sale către Gorki, Inessa Armand şi a., articolele lui Lunacearski, şi în special cel republicat în „Novîi Mir"[9], ca şi studiul consacrat leninismului şi literaturii[10].

Obiecţiile acestea sînt, bineînţeles, lăturalnice, dar în aceeaşi măsură în care se dovedesc a fi lăturalnice şi reproşurile pe care Hans Norbert Fügen le face marxiştilor. Ne este cu atît mai la îndemînă, deci, şi nu insistăm, cu cît modul în care autorul a delimitat (în partea principală a volumului) cu aceeaşi rigurozitate unele sfere de preocupări ale sociologiei literare se bucură de adeziunea noastră. Recunoaştem însă că mai puţin convingător ni s-a părut subcapitolul *Das soziale Grundverhältnis* (p. 109—119), întrucît iarăşi nu prea am înţeles cum se poate vorbi de funcţia socială a literaturii fără luare în consideraţie a naturii ei estetice. Oricîte metode fenomenologice am putea aplica, nu vom putea ocoli o realitate flagrantă şi anume că natura *specifică* a funcţiei sociale a literaturii decurge din natura ei estetică. Numai datorită ei funcţia socială a literaturii ca beletristică diferă, să zicem, de funcţia socială a literaturii de popularizare sau de reportaj.

În schimb, de o mai mare bogăţie de sugestii e subcapitolul consacrat situaţiei scriitorului în societate. Cele trei tipuri de literatură în raport cu „atitudinea faţă de orînduirea socială dominantă", definite pe baza unei ample şi competente analize constituie indiscutabil un aport valoros la acel domeniu al sociologiei literare, care urmează a se ocupa şi în viitor de „statutul scriitorului".

Ne permitem totuşi două observaţii. Indiscutabil, atitudinea faţă de orînduirea socială dominantă (deci şi faţă de clasele stăpînitoare) reprezintă un element hotărîtor pentru definirea situaţiei de fapt a scriitorului. Între altele şi pentru că, aşa cum încă Engels o observase, o clasă dominantă din punct de vedere economic şi politic îşi impune dominaţia şi în planul culturii şi ideologiei. Totuşi credem că n-ar fi lipsită de interes completarea tabloului şi prin luare în

---

[9] A. V. Lunacearski, *Znacenie iskusstva s kommunisticeskoi tociki zrenia*, în „*Novîi Mir*", 1966, nr. 9, p. 233—236, reprodus din „Rabocii put", Omsk, 21 decembrie 1924.

[10] *Lenin i literaturnovedenie*. Vezi volumul A. V. Lunacearski, *Statii o literature*, Moscova, 1957, p. 13—99.

consideraţie a relaţiilor cu alte forţe sociale. De pildă, situaţia (şi statutul social) al unor reprezentanţi ai curentelor de avangardă, atît de pertinent descrise de autor, nu pot fi înţelese pînă la capăt dacă nu se ţine seama şi de eşecul tentativei de a găsi un limbaj comun cu forţele revoluţionare ale societăţii. Experienţa suprarealismului francez e din acest punct de vedere concludentă.

În al doilea rînd socotim că un tablou al tipurilor de literaturi şi al diferitelor „status"-uri ale scriitorilor nu poate fi considerat complet fără implicarea în discuţie şi a lumii socialiste. Tipul de literatură născut ca rezultat al ascensiunii proletariatului la situaţia de clasă dominantă nu trebuia, credem, să fie nesocotit. Printre altele şi pentru că tot societatea socialistă i-ar fi oferit autorului date cu totul inedite şi pentru subcapitolul dedicat „mijlocitorilor". De pildă şi numai pentru că aici relaţia scriitor-public nu mai e atît de mediată ca în occident. După cum altul este şi statutul „mediului artistic" în ansamblul lui. Bibliografia de la sfîrşitul volumului arată că Hans Norbert Fügen n-a avut cum să se documenteze asupra transformărilor şi a realizărilor înfăptuite pe acest tărîm în România socialistă. Dar nu ne îndoim că în cazul în care i s-ar oferi o asemenea posibilitate ar avea revelaţii surprinzătoare.

Totodată sîntem nevoiţi a recunoaşte că ultimul subcapitol (*Dichterkreise*) ne-a dezamăgit. Şi nu pentru ceea ce conţine, ci pentru ceea ce nu conţine. Informaţia cuprinsă e foarte preţioasă, dar se referă totuşi la un fenomen foarte particular şi foarte minor. Cu toate că, — în mod paradoxal ! — concluziile disproporţionat de generalizatoare sînt totuşi aplicabile pe o scară mult mai largă. După cum am încercat s-o arătăm în altă parte[11], problema „grupării" scriitorilor ca o problemă de sociologie literară este extrem de interesantă şi se află într-o strînsă şi intensă legătură cu cea tratată de autor în subcapitolul *Literatur und Schriftsteller in der Gesellschaft*. Tendinţa spre corporizare a fost într-un fel proprie artiştilor, într-un grad mai mare sau mai mic, în toate timpurile, dar s-a manifestat sub forme diferite. Surse pentru o asemenea investigaţie comparatistă există. E suficient să ne gîndim de pildă la grupările literare româneşti de la „Dacia literară", prin *Junimea*, „Contemporanul" şi „Viaţa românească" pînă la cenaclurile literare dintre cele două războaie mondiale, începînd cu „Sburătorul" sau la asociaţia „Znanie" a lui Gorki şi grupările anilor 20 din literatura sovietică).

Acestea sînt consideraţiile ce ne-au fost sugerate de cartea lui Hans Norbert Fügen. Natura lor este, credem, cea mai fidelă oglindă a impresiei globale. Numai o carte bogată în informaţie şi puncte de vedere originale, expuse sistematic, şi competent, poate genera pe de o parte discuţii, iar pe de altă — un curent viu şi creator în favoarea sociologiei literaturii ca disciplină de sine stătătoare, de mare viitor.

Mihai Novicov

CLAUDIO GUILLÉN, *Literature as System. Esseys towards the tueory of literature*, Princeton university Press, 1971, 528 p.

Mai mult ca oricînd mişcarea sistemului actual al cunoştinţelor umane cere implacabil fiecărei discipline constituite să-şi justifice în fiecare clipă dreptul la existenţă. Tocmai creşterea explozivă a cantităţii de informaţie impune reducţii, simplificări, organizări suple ale materialului şi, evident — sinteze. Ştiinţa literaturii, disciplină în care istoricul şi teoreticul se află într-un echilibru delicat, este mereu nevoită să se adapteze la stimulii diverşi — fie la cei care veniţi din partea imperativelor sistematizatoare ale epistemologiei moderne îi afectează latura teoretică, fie la cei care îşi au originea în procese ideologice care impun mereu o restructurare a perceperii istoriei. Ştiinţa literaturii nu poate cunoaşte definitivul. Cartea lui Claudio

[11] *Literatura şi societatea*, în „Ramuri", VII, 1970, nr. 8 (74).

Guillén, profesor de literatură comparată la Universitatea California San Diego, așa trebuie înțeleasă — ca o nouă încercare de *integrare* a componentelor atît de centrifuge ale științei literaturii. De altfel subtitlul însuși arată cît de serios este luată ea : o teorie a *istoriei* literare, de care evident nu dispunem pînă în prezent, este o încercare temerară și mai mult decît binevenită.

Întregul volum stă astfel sub semnul sintezei, al efortului de unificare. În introducere, autorul compară sistemele literare cu marile orașe de artă, Sevilla, Paris, Köln — „ambiante complexe și arii de integrare". Este limpede că Claudio Guillén se mișcă ușor nu numai prin zonele culturii mai recente, dar și prin cele clasice și medievale ; mai important este însă efortul său de a reuni abordările, metodele unei romanistici tradiționale, ale retoricii clasice chiar, cu puncte de vedere noi. În același sens vedem cum în acest *civitas verbi* care ni se propune, metodele analizei stilistice riguroase (pe linia unui Damaso Alonso) se împletesc cu abordări de sorginte filozofică sau sociologică, vedem cum obiectul cercetării poate fi un singur poem, dar și o întreagă operă literară. Din punctul de vedere al gîndirii literare, ni se pare că Guillén unește în mod fericit o latură sociologică cu una organică, de *Geisteswissenschaft* modernizat.

Care este totuși punctul central al tuturor acestor sinteze? Se evită eclectismul? Nu se pare că *da*. L-am numi pe Guillén un *structuralist moderat*, care, fără a intra în polemici sterile, socotește că saltul recent al teoriei literare la un structuralism matematizat de ultimă oră este pripit și nejustificat. El pare să ne spună că pentru păstrarea unei continuități organice teoria literară ar trebui mai curînd să își caute inspirația în prima fază a lingvisticii structurale, în accentuarea de atunci a unor opoziții de vastă forță generalizatoare : sistem-parte, sincronic-diacronic etc. Numele lui Saussure este evocat adesea, iar avantajele unei astfel de orientări i se par autorului a se găsi într-un mai puțin insistent recurs la tehnicism și într-o apropiere de rădăcinile umaniste comune studiului limbii și literaturii. Mai ales ultima, dar și prima secțiune a volumului (în care sînt incluse eseurile cu caracter mai general) îl definesc limpede pe Guillén drept unul din acei structuraliști care mai curînd decît să aplice categoriile unei *alte* științe în domeniul literaturii ar vrea să dezvolte un sistem de concepte și opoziții specifice, proprii literaturii înseși.

În căutarea unor astfel de opoziții specifice, Guillén privește mai ales către teoria genurilor, problemă la care revine mereu, din diferite unghiuri. Secțiunea a doua, una din cele mai ample din întregul volum, discută probleme ale picarescului în raport cu noțiunea de gen (la un moment dat apariția picarescului este pusă sub semnul categoriei de „contra-gen"), după cum eseul *Literatura ca sistem* se fundează, în mod excesiv aproape, pe viabilitatea genurilor. Toate aceste demersuri nu pierd din vedere elementul *concret* literar și sociologic : procesele de influență nemijlocită, istoria cărților și a edițiilor (p. 137 și aiurea), istoria criticilor, a învățaților, a teoreticienilor literari (*Estetica influențelor literare*, *Noi reflexii despre perioadele literare* etc.). Dar în această privință proba cea mai concludentă este studiul *Stilistica tăcerii* — analiza unui poem de Machado și *simultan* dezvoltarea unei teorii despre caracterul aluziv al poeziei : „sensurile unei opere de artă verbale nu sînt comunicate prin componentele ei explicite, ci prin interrelațiile existente" (p. 176). Componentele explicite ale unui poem, parțiale, verbale, reprezintă stilul. Interrelațiile acestora sînt tacite, metaverbale, intens expresive. „Opera de artă literară folosește limbajul pentru a-l transcende" (p. 176). Guillén pătrunde în unul din cele mai periculoase domenii ale științelor spiritului, el tatonează articulațiile ascunse ale inefabilului și raționalului. În ciuda faptului că este vorba de un pas în întuneric, al celui care deschide ușa a șaptea a lui Barbă Albastră (în sensul eseului lui George Steiner), se păstrează o luciditate severă : „Prima sarcină a cercetării stilistice ar trebui să constea în observarea adecvării cuvintelor scrise și a celor absente. Modelul teoretic ar fi : A + X = B. Adică : o serie de componente scrise (A) plus o serie de componente nescrise (X) produc efectul total al poemului. Eficiența lui A se dovedește prin capacitatea de a merge în direcția X, iar apoi, *împreună* cu

acesta de a-l dezvălui pe B. Cercetarea izolată a componentelor fonetice și gramaticale ne poate duce numai la perceperea unui sens despuiat de implicațiile tuturor premiselor nescrise (A = = B — X)" (p. 264). Să subliniem deci că nu e vorba de o schematizare grosolană, ci de o racordare virtuoasă a circuitelor considerate intangibile la cunoașterea rațională, subtilă, prudentă, respectuoasă.

Un demers asemănător de îmbinare a concretului cu generalul întîlnim în alt studiu amplu, cel despre metafora perspectivică, în care ne interesează totuși mai puțin evoluția unei imagini anume în literaturile europene, cît mai ales modul curajos în care textele literare, cele teoretice și exemplele artistice se tratează la același nivel (d. ex. p. 321 și aiurea). Claudio Guillén găsește aici prilejul să expună o schiță de estetică perspectivistică (p. 345—347) care ni se pare argumentul principal împotriva unei posibile acuze de eclectism; ea are un caracter suplu și unificator. O vom cita mai pe larg: „Opera de artă este un complex de potențialități pe care critica încearcă să îl actualizeze. Fără un critic individual nu se poate vorbi de actualizare. O realizare totală, supraindividuală, este o abstracțiune vrăjmașă naturii experienței estetice, aceasta din urmă fiind bazată pe percepție. Opera de artă literară este o structură finită, capabilă de a degaja efecte infinite... Nu există act critic individual care să poată cuprinde belșugul experienței estetice, deși de la ea trebuie să pornească. Această canalizare a experienței în act reprezintă perspectiva ... Opera de artă coincide numai cu ea însăși. Numai anumite aspecte ale actualizării de către experiența estetică intră la orice moment dat în raport de coprezență cu intelectul criticului. Această relație sau perspectivă este condiția efortului de reflectare și verbal al criticului " (p. 346).

La nivelul desfășurării temporale a literaturii, poziția lui Claudio Guillén este în egală măsură generoasă și integratoare. Discutînd conceptul de „perioadă literară", Guillén pledează pentru desprinderea noțiunii de „timp" de cea de „stil", cu alte cuvinte, pentru o coexistență a stilurilor, o multiplicitate a duratelor, pentru „timpuri individuale" coexistînd cu timpul istoric. În acest sens el se declară ostil atît periodizării care tinde spre structuri discontinuie, statice, caracterizate fenomenologic (Burckhardt despre Renaștere), ca prezenturi, cît și periodologiei pur dinamice (Brandes) care nu vede decît o mișcare continuă a antinomiilor și a tendințelor centrifuge, transformîndu-se astfel într-o non-periodizare. „Ipoteza mea este că o secțiune a timpului istoric — așadar țelul conceptului de perioadă — să nu fie înțeleasă monistic drept entitate indiviză, bloc, unitate, ci ca un număr amplu sau fascicul de procese temporale, „curente", „durate", ritmuri sau secvențe — curgînd... simultan și alături. Concepînd obiectul diacronic al periodizării din capul locului drept multiplu, nu ne va mai fi greu să acceptăm ideea unei periodizări multiple, fie în perioade dinamice, fie în procese, „curente", „durate" separate, fie să folosim alți termeni diacronici "(p. 464).

Claudio Guillén nu etalează o ideologie explicită. Dar perspectivismul său integrator are un caracter profund umanist. El nu acceptă anularea totală a rezultatelor cercetărilor de pînă acum, așa cum cer unele curente moderniste, ci cu o justă dozare a tradiționalismului și progresului, vrea să restituie continuitatea unei ramuri relativ tinere (literatura comparată, constituind unități noi; el vrea să fortifice încrederea de sine a întregii discipline, făcînd din ea suportul indispensabil al unei teorii a istoriei literaturii. Ca umanist autentic, el are mereu disponibilă o deschidere spre social-cultural, dar și spre teoria paralelă a artelor, domeniu pe care hiper-specializarea l-a interzis adesea cercetării postbelice. În fine, am spune că însăși lărgimea cunoștințelor are un caracter umanist la Guillén (el este mai subtil decît Wellek, are mai multă experiență speculativă), care subliniază importanța literaturilor mici (p. 40), îl citează pe Tudor Vianu (p. 471).

Virgil Nemoianu

PAOLO MARIO SIPALA, *Da Carducci a Quasimodo*. Saggi e Letture. Padova, CEDAM, Casa Editrici Antonio Milani, 1970, 201 p.

Paolo Mario Sipala, profesor, publicist şi critic catanez cunoscut în literatura contemporană, după studiul asupra lui Giovanni Verga *(L'ultimo Verga e altri scritti verghiani*, Catania, Bonanno, 1969), a publicat culegerea de faţă care reprezintă studiile publicate în revistele de specialitate din ultimii zece ani, referindu-se — aşa după cum indică şi titlul — la unii poeţi sicilieni din a doua jumătate a secolului XIX şi XX, pînă la 1965.

Maniera de tratare a lui Sipala se înscrie în caracteristicile criticii realiste italiene care, ca o reacţie la formula estetismului crocian, se impune tot mai pregnant în critica literară contemporană. Cartea, prin temele care le abordează, constituie o informare deosebit de interesantă pentru cititorii din ţara noastră. Astfel, este pusă în discuţie problema actualităţii lui Carducci *(Bilancio carducciano)*, pe care Sipala o stabileşte în acel romantism involuntar ce constituie legătura dintre Carducci şi dezvoltarea prozei contemporane. Datorită expresiei viguroase de exigenţă realistă, autorul revelă universul obiectivat de poet sub două momente stilistice : printr-un amestec extrem de concret şi plebeu al limbajului iambic, apoi prin reconstituirea tenace a modelelor de structură clasică.

Critica recentă a reactivat procesul asimilării lui Carducci în conştiinţa sensibilităţii contemporane, Sipala conferindu-i, însă, acelaşi atribut al crocianismului italian : profet al celei de a Treia Italii, exponent al unei opere cu o certă înrîurire morală, poet al unor sentimente sănătoase şi viguroase, evocator sugestiv al unei „classicità dissepolta", Mario Rapisardi este analizat sub două aspecte : critic şi poetic. Activitatea critică rămîne în relaţie directă cu activitatea lui profesională, începută în ianuarie 1871, cînd este numit la catedra de literatură italiană a Universităţii din Catania. Publicarea lecţiilor universitare, foarte puţine păstrate în intervalul celor treizeci de ani, prezintă o remarcabilă importanţă pentru cunoaşterea personalităţii poetului. Remarcabil este studiul lui Rapisardi despre *La Beatrice di Dante*, unde din analiza celor trei opere dantești *(Vita nova, Convito* şi *Divina Commedia)*, autorul caută să deducă realitatea terestră a Beatricei şi evoluţia conceptului despre iubire la Dante. Tema a fost tratată şi de De Sanctis şi Carducci ; printr-un studiu comparatist, Sipala subliniază, însă, originalitatea interpretării poetului sicilian. Dintre manuscrisele lui Rapisardi este prezentat cursul despre Francesco Petrarca *(L'odio di Francesco Petrarca)*, de unde reiese concepţia realistă a lui Rapisardi despre funcţia educativă şi socială a artei şi a criticii literare. Trecînd în revistă multiplele interpretări ale poetului aretin, Sipala conclude că Rapisardi optează pentru două pasiuni fundamentale, considerate teme principale ale poeziei : iubirea pentru Laura şi ura contra papalităţii (Petrarca preconizînd, prin readucerea sediului pontifical de la Avignon la Roma, o profundă reformă morală a bisericii catolice). De asemenea, sînt interesante lecţiile asupra secolului XVII italian, cu observaţii substanţiale referitoare la factorii sociali şi individuali care stau la baza fenomenului de cultură, raportul dintre individ şi societate, dintre artă, literatură şi filozofie. Analiza criticului sicilian nu se limitează numai la sfera literaturilor romanice ; studiind caracterul barocului european, cercetează continuarea secentismului la toţi poeţii englezi, căutînd motivarea în caracteristicile biologice ale rasei anglo-saxone. Urmărind o conciliere între ştiinţă şi filozofie, naturalism şi spiritualism, Rapisardi exaltă realismul dantesc şi naturalismul rinascimentist, fără să recunoască, însă, legăturile dintre filozofia pozitivistă şi poetica verismului, rămînînd consecvent ideii că arta este reprezentarea verosimilă şi complexă a vieţii. El a intuit, mai ales, sincronismul poeziei cu mişcarea ştiinţifică a timpului şi a întrevăzut viitorul într-un conţinut inspirat din marile probleme determinate de evoluţia ştiinţei moderne. Astfel, Rapisardi poate fi considerat cel mai coerent precursor al unei noi concepţii literare. Aspectul liric al poetului îl tratează Sipala în articolul referitor la volumul *Antologia poetica*, publicată de Ermano Scuderi (Catania, Gianotta, 1968), importantă atît prin valoarea ei intrinsecă, cît şi prin faptul că — după o întrerupere de aproape patru decenii —

antologia lui Ermano Scuderi readuce în atenția contemporanilor întreaga operă a lui Rapisardi. Preferindu-se ordinei cronologice o repartizare strict tematică, valoarea cărții este simplificată prin ilustrarea unor aspecte mai puțin cunoscute ale ideologiei poetului sicilian.

Rapisardi a condamnat în mod categoric politica colonialistă, în care vedea renunțarea la idealurile universale de libertate și independență care susținuseră Risorgimentul italian; a revendicat un „spirit uman" și o finalitate socială progresului industrializării, a exaltat fermentul revoltei sociale, afirmîndu-și opiniile prin colaborarea cu presa republicană și socialistă. Contrastul dintre educația sa clasicistă și noutatea temelor nu i-a permis să găsească o formă omogenă și modernă de exprimare, nici să înțeleagă — în calitate de critic — manifestările în care aceasta se afirma; astfel, el a respins și a combătut verismul (așa după cum Foscolo și Leopardi condamnaseră romantismul). Totuși, Rapisardi rămîne exponentul cel mai semnificativ al poeziei politice post-risorgimentale.

O analiză asupra lui Gabriele D'Annunzio și motivarea decadentismului dannunzian o constituie studiul *Borghese e D'Annunzio*, în care Sipala urmărește să stabilească marginile influenței lui D'Annunzio asupra poetului sicilian.

Diego Valeri nella poesia del Novecento reprezintă, după cum afirma Momigliano (*Ultimi Studi*, Firenze, „La Nuova Italia", 1954, p. 21), „la voce del Pascoli", care i-a sugerat lui Valeri multiple motive și atitudini lirice. Curînd, însă, Valeri evadează din experiența pascoliană în două direcții divergente: pe de o parte se apropie de poeții crepusculari și de Palazzeschi, pe de altă parte realizează a doua sa direcție într-un sens mai abstract al naturii și al peisajului, într-o evanescență aproape diafană a „lucrurilor". El își va găsi accentul mai personal aprofundînd tocmai această direcție și depășind labilitatea și fragmentarismul unei fantezii receptive tuturor încîntărilor fără să fie, însă, absolvită de scăderi ce tind spre versificare și de incontinență verbală, de facilități melodioase caracteristice primei perioade a activității sale poetice. În această fază, centrul tematicii valeriene este Veneția, peisajul lagunei și „terra ferma" venețiană, excelent exprimate prin uniformitatea aproape constantă a liricii și prin varietatea extraordinară a coloritului. Poet îndrăgostit de acel „Immenso respiro degli spazi", Valeri cîntă frumusețea ciudată a Veneției în douăsprezece anotimpuri. Pentru că el nu cîntă anotimpurile convenționale; are un simț atît de puternic de pătrundere a timpului, încît poate percepe materializarea anotimpurilor în interiorul lunilor, chiar al zilelor. Meteorologia sa senzitivă e fizică și sentimentală. Comuniunea lirică a poetului cu natura trăiește prin culoare, deoarece culoarea reprezintă viața. Tonurile, în lirica lui Valeri, sînt palide; indicația este necesară, pentru că definește sensibilitatea, perceperea acută și vibratilă a stărilor psihice ale poetului și, astfel, definirea poeticii valeriene. Poet impresionist, Diego Valeri rămîne un reprezentant sensibil al umanismului poeziei italiene a secolului XX.

Peisajul Siciliei constituie nucleul omogen și viguros al poeziei lui Giuseppe Villaroel (*Villaroel e la critica*), reprezintă țesutul unitar și sursa celor trei motive lirice din poezia sa: tema iubirii, a afecțiunii domestice și a destinului uman. Poetul a iubit Catania „la terra sua e del padre suo, ove gli aranci odorano tra il verde", strălucirea cerului, țărmurile stîncoase și apele. Villaroel este destul de vag menționat de contemporani și de critica italiană. Explicația o dă chiar opera poetului, care nu se pretează la sistematice periodizări și nici nu se poate încadra în vreuna din formulele fixe ale curentelor literare. Villaroel a fost în esență un nedisciplinat și un solitar în sfera activității literare. Importanța constă în sicilianitatea care conferă poeziei sale puritate și lumină inspirate de atmosfera pămîntului, naturii și vieții siciliene. Un poet căruia Sipala, ulterior prezentului volum, îi va dedica un studiu amplu, este Raffaele Carrieri. Semnalăm esența umană a liricii acestui poet sicilian.

Un reprezentant al prozei din perioada la care se referă criticul catanez îl constituie Vitaliano Brancati (*Per una lettura drammatica di Vitaliano Brancati*). Obiectivul principal al nuvelisticii brancatiene îl reprezintă satira slăbiciunilor umane și în special conformismului fascist și post-fascist, atît în aspectele extreme ale fanatismului, cît și în consimțămîntul tacit

utilitarist. Pentru o definiție integrală a operei, trebuie precizat că Brancati este un scriitor al provinciei, pe care istoria literaturii îl situează printre naratorii verismului numiți de criticul Luigi Russo „i provinciali". Mai apropiat de Pirandello decît de Verga, Brancati se situează printre neo-provincialii de după război care, printr-o amplă gamă sentimentală și stilistică, au prezentat realitatea rurală și regională a sudului.

Poetica e poesia nell'ultimo Quasimodo este articolul cu care se încheie prima parte a cărții lui Paolo Mario Sipala. Quasimodo, denunțînd insuficiența criticii contemporane incapabilă de a ajunge la o precizare a poziției poetului în realitatea timpului său, protestează împotriva sciziunii dintre literatură și viață. Se poate urmări în evoluția liricii lui Quasimodo o mișcare dialectică de teze *(Oboe sommerso)*, de antiteze (*La vita non è sogno*, 1946—1948) și de sinteze (*Il falso è vero verde*, 1940—1955), în care rămîne constant motivul din ce în ce mai patetic al durerii și al morții. Chiar dacă războiul îi întrerupe desfășurarea (participarea emoționantă la pasiunea civilă a Rezistenței nu transformă în sentimentalism și oratorie liniile severe ale educației și uzanțele stilistice ale primului Quasimodo), imaginile de reevocare contemplativă a miturilor pămîntului sicilian și motivele afective (în special în *Epitaffio per Bici Donetti*) vor constitui conținutul uman al întregii poezii a lui Quasimodo. Poetul renunță la proiecția fabuloasă a peisajului sicilian; spre deosebire de Vallaroel, Sicilia apare în elegiile lui Quasimodo nu ca un paradis de imagini, ci ca sursa tragicei sale experiențe.

În versurile din ultima culegere *(Dare e avere)*, deși peisajul geografic e mai variat (apar ca într-un jurnal de călătorie aspecte din România, Uniunea Sovietică, Ungaria, Grecia), poetul visează insula lui natală, țărmul sicilian unde se vede odihnindu-se „su un albero d'arancio a picco sul mare Jonice". Peisajul, fără să reprezinte numai o dată geografică, constituie solicitarea emotivă care generează oameni, vorbe și acțiuni ale unei vieți trăite intens. În cele din urmă poezii ale lui Quasimodo (1965) se intensifică prezența unui motiv destul de frecvent, de altfel, în elegiile sale, dar care aici își găsește o definiție mai clară, formă epigrafică și emblematică a unui „commiato" extrem: așteptarea morții, pe care o privește liniștit, conștient și resemnat, nu lipsit, însă, de o profundă nostalgie.

În partea a doua a volumului, dintre referirile autorului pe marginea unor cărți de critică literară, menționăm pe aceea privitoare la *Capuana e D'Annunzio* (Catania, Gianotto, 1970), de Gino Raya, promotorul criticii filozofice în Italia ultimului deceniu.

Literatura privită ca arie de inspirație pentru cea de a șaptea artă întregește, în fața poeților consacrați, și cunoașterea unor scriitori rămași nu o dată în umbră, dar care prin aportul lor onest au contribuit la redarea mediului sicilian.

Ana Ioachim

CARLOS BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*, ed. 5 (versión definitiva), Gredos, Madrid, 1970, vol. I — 484 pp., vol. II — 392 pp.

O lucrare de marcată originalitate de concepție, dublată de o netă modernitate metodologică și de o mare anvergură doctrinară — căci a ambiționat dintru bun început să însemne „o teorie generală a expresivității verbale fără limite sau specificări de genuri literare" — este *Teoria expresiei poetice* a celui mai credincios și mai inspirat discipol al lui Dámaso Alonso (cu care a și semnat, în colaborare, cunoscutele *Seis calas en la expresión literaria española — Șase secțiuni în expresia literară spaniolă*), anume Carlos Bousoño.

Ediția 1970 (a cincea) a acestei lucrări este, în intenția declarată a autorului, versiunea ei definitivă; față de cea apărută inițial, în 1952, actuala ediție „și-a sporit conținutul

pînă la triplarea numărului de pagini (cca. 900 — *n.n.*D.D.) și totodată a precizat și dezvoltat numeroase concepte care înainte sau nu fuseseră tratate deloc, sau erau expuse, după caz, mult mai succint ori [...] cu o nuanțare mai puțin fină", astfel încît, spune el, „se poate afirma că opera care vede astăzi lumina tiparului este o operă nouă, și, pe de altă parte, în bună măsură mai complexă decît volumul apărut anterior sub același titlu".

De menționat, întru ilustrarea spuselor de mai sus, că, față de douăzeci cîte avea la ediția a patra, imediat precedentă (treisprezece la ediția întîi), versiunea actuală a lucrării numără 28 (douăzeci și opt) de capitole, dintre care patru rezultate din scindarea unor capitole anterioare mult amplificate, iar alte patru ((XVI, XIX, XXI și XXVI) în întregime noi ; așa după cum noi sînt dealtfel și foarte numeroase subcapitole și paragrafe inserate în restul de douăzeci de capitole așa-zis „vechi". În sfîrșit, tot spre deosebire de structura edițiilor precedente, într-un singur volum, actuala versiune se compune din două. Volumul întîi se ocupă de *Prima lege a poeziei: lege intrinsecă* (patru capitole) și de *Cîteva procedee retorice relative la prima lege poetică* (treisprezece capitole). Cel de al doilea volum tratează, pe rînd, *A doua și a treia lege a poeziei: lege extrinsecă* (două capitole), *Cîteva procedee retorice relative la legea extrinsecă a poeziei* (șapte capitole) și *Istoricitatea poeziei* (două capitole), pentru a se încheia cu patru apendice, urmate de indicii de rigoare.

Obiectivul fundamental urmărit de Bousoño este acela de „a elucida *semnificația* procedeelor poetice, pentru a ajunge la explicarea poeziei înseși, adică la legile anistorice care o guvernează" (I, p. 17). Într-o notă, autorul are însă grijă să atragă atenția că „a vorbi despre legile anistorice ale poeziei nu înseamnă a crede în anistoricitatea artei", căci „arta e istorică, în măsura în care legile ei anistorice se istorizează, îndeplinindu-se într-un mod determinat istoricește, în fiecare epocă literară".

În acest scop, el pornește de la definirea poeziei ca „o formă de contemplare a unui conținut psihic ca atare" și de la definirea poemului ca „o comunicare de limbaj imaginar" (Cap. I — *Poemul ca formă de comunicare*). Capitolul al II-lea analizează *Expresivitatea limbajului ordinar ca poezie*, conceptului de poezie acordîndu-i-se, de data aceasta, o accepție mai amplă decît poemului (în sensul că i se subsumează și fenomenele de comic verbal), întrucît analiza sa este abordată din perspectiva efectului artistic stîrnit (emoție, rîs etc.) și nu din aceea a cauzei (genul literar). Pe de altă parte, poemul are ca atribut esențial la Bousoño existența unor vorbitori fictivi, pe cînd poezia „se menține indiferentă la specificarea de reală sau imaginară cu care putem califica situația în care ea apare" (vol. I, p. 52—53). Ca atare, genul literar este, după Bousoño, numai manifestarea externă, formală, a unei diferențe cantitative, nu calitative, a conținutului și, în consecință, nu afectează esența celor două mari laturi ale poeticului : expresivitatea vulgară și expresivitatea poematică.

În lumina acestor afirmații, Bousoño analizează în continuare conceptul de realism literar, nescăpînd din vedere să-și delimiteze permanent propria concepție despre poezie, ca o cunoaștere intuitivă *comunicată*, de concepția croceană a artei, ca pură cunoaștere intuitivă.

Următoarele două capitole se ocupă, respectiv, de *Individualitatea conținuturilor psihice reale și consecința ei în imitarea acestora de către conținuturile psihice contemplate în poezie* (III) și de *Comunicarea unicității psihice prin intermediul cuvîntului* (VI). Hotărîtoare pentru înțelegerea concepției bousoñiene despre activitatea poetică este accepția pe care cercetătorul spaniol o dă în acest ultim capitol noțiunii saussuriene de „limbă" : în vreme ce pentru lingvistul elvețian limba e un *depozit* de semne, pentru Bousoño ea este simultan și *depozit*, dar și *act*. De aceea, pentru Bousoño „activitatea poetică constă în modificarea «limbii»" (întrucît „limba" în sine este incapabilă de a ne da iluzia comunicării individualului), poezia nefiind altceva decît „un *substituent* obținut prin transformarea unui *modificat* cu ajutorul unui *modificant*" (vol. I, p. 81).

„Individualizarea" obținută prin substituția operată pe materialul limbii ar fi așadar prima lege a poeziei, legea ei intrinsecă. Partea a doua a volumului I este în întregime

consacrată prezentării procedeelor retorice fundamentale prin care se realizează practic această primă legitate poetică. Din punct de vedere teleologic, aceste procedee de „individualizare" sînt clasificate tipologic de Bousoño în trei mari categorii (corespunzătoare triplei individualități a conținuturilor psihice reale, analizate în capitolul al treilea : provenită din *intensitatea* elementelor afective, din *limpezimea* elementelor senzoriale și din enorma lor *complexitate sintetică*), și anume : A) procedee destinate în principal să releve „în toată intensitatea ei" o realitate afectivă, volitivă etc.; B) procedee menite mai cu seamă să semnaleze „cu o mai mare precizie" limpezimea unei percepții senzoriale ; C) procedee a căror finalitate esențială este de a transmite pe cale sintetică viziunea unei realități sufletești în toată „complexitatea" ei (*cf.* vol. I, cap. V, p. 104—105).

Procedeele stilistice de aceste tipuri explicate de Bousoño în capitolele următoare și analizate concret, pe texte poetice clasice sau contemporane de prima mărime, sînt, majoritatea, nesemnalate în poeticile tradiționale. Teoreticianul spaniol se ocupă astfel, succesiv, de *Deplasările calificative* (*la Juan Ramón Jiménez și Federico García Lorca*) (cap. VI), *Semnele de indiciu și tehnica de iluzie — deziluzie* (cap. VII), *„Iraționalitatea" în poezia contemporană. A. Imaginea tradițională și imaginea vizionară* (cap. VIII), *B. Viziunea* (cap. IX), *C. Simbolul* (1. *Simboluri simple și simboluri continuate.* 2. *Simbolul în poezia lui Antonio Machado. A.* 3. *idem, B.* 4. *Tema poetică și cosmoviziunea unui autor ca simboluri* (cap. X). Într-un capitol cu caracter exclusiv analitic (XI), Bousoño demonstrează existența în opera celui mai mare mistic spaniol a unor procedee tipice pentru iraționalismul și subiectivitatea liricii contemporane anterior analizate (cum ar fi imaginea vizionară și simbolul continuat), de unde și titlul de *San Juan de la Cruz, poet „contemporan"*.

Capitolul XII analizează cele cinci tipuri posibile de *suprapuneri* : metaforică, temporală (cu aplicații la Machado, Guillén, Aleixandre și Dámaso Alonso), spațială, situațională și semnificațională. Capitolul XIII vizează *Dinamismul expresiv*, tratîndu-l în două subcapitole : *Legile dinamismului expresiv* și *Adecvarea dinamismului expresiv la reprezentarea poetică; exemple.* Referindu-se la *Alte moduri de expresivitate a formei* (cap. XIV) Bousoño își îndreaptă atenția spre „expresivitatea ritmică și fonică", „expresivitatea ingambamentului", precum și alte tipuri de „imagini ale semnificantului". Următoarele două capitole, XV și XVI, au ca obiect *Ruptura sistemului* : sînt studiate pe rînd toate tipurile posibile de rupturi în general (în sistemul de reprezentări, în sistemul experienței, în sistemul logic, în sistemul convențiilor sociale, al atributelor obiectului etc., apoi rupturile în cadrul unui sistem format de o frază gata constituită (provenită fie din limbajul colocvial, fie dintr-un text literar, fie alcătuită de autor însuși, în aceeași operă) ; exemplificarea e făcută pe texte dintre 1947 și 1962. În sfîrșit, artificiul *mutatis mutandis* este extins și analizat și în celelalte arte : pictură, sculptură, muzică, arhitectură, decorație și chiar modă. Vol. I se încheie cu un capitol despre *Patru procedee cunoscute de retorica tradițională* : 1. *Contrastul și antiteza* ; 2. *Ironia* ; 3. *Reiterația* și 4. *Gradația* (*ascendentă și descendentă*) (cap. XVII).

Primele capitole din volumul II (XVIII — *Poezia și anecdota: legile lor* și XIX — *Gradele de împlinire ale legilor poeziei și ale anecdotei și consecințele lor*, dezvoltă, după cum se vede, un interesant — și inedit — paralelism între poezie și anecdotă — *chiste* — în baza comunității a o serie întreagă de procedee substitutive anterior analizate (vezi, mai sus, distincția dintre poezie și poem din vol. I), procedee al căror efect poate deveni, în funcție de context, artistic sau comic.

Bousoño socotește că „poezia și anecdota sînt fața și reversul unei aceleiași medalii, polul și antipolul unei sfere. Contrariul poeziei nu este „proza", în sensul dicției apoetice, *Contrariul poeziei este anecdota*" (vol. II, p. 24). „De aceea, — continuă Bousoño — mi se pare o gravă eroare a esteticii tradiționale inserarea comicului ca una dintre categoriile sale, alături de sublim, frumos, grațios...". „Poezia și anecdota — conchide el — coincid într-un singur punct, în faptul că ambele sînt moduri de a se sustrage dicției neutre, insipide ; și,

firește, în fuga lor vor recurge la aceeași cale : substituția, substituția semnelor „limbii" prin alte semne, de natură distinctă : semne comice și semne poetice" (*ibidem*).

După ce stabilește așadar și dubla lege extrinsecă a poeziei (adeziunea sau asentimentul la conținutul sufletesc al personajului poemului în măsura în care acest personaj, fie el și imaginar, îl reprezintă pe autor, și adeziunea sau asentimentul la identificarea autorului cu propriul său personaj), Bousoño procedează, ca și în cazul legii intrinsece, la analiza procedeelor poetice care-i sînt specifice. El abordează în primul rînd *Procedeele extrinsece și modificanții extrinseci proprii oricărei epoci* (cap.XX) — ca de pildă „adecvarea sentimentală", „adecvarea conceptuală" și „adecvarea axiologică" — pentru a se ocupa apoi de *O nouă înțelegere a relațiilor dintre literatură și morală și, în genere, dintre convingerile autorului și cele ale cititorului* (cap. XXI) și de *Verosimil și posibil* (cap. XXII). Următoarele trei capitole (XXIII, XXIV, XXV) tratează *Procedee extrinsece și modificanți extrinseci relativi la o singură epocă istorică*; primul dintre aceste trei capitole abordează preceptele neoclasice, următorul se ocupă de : „Preferințe tematice", „Obiectivare și subiectivare a temei", „Responsabilitate și iresponsabilitate", „Limbaj direct și limbaj nobil", „Preferințe în genul literar", „Preferințe în folosirea anumitor procedee intrinsece" ; în sfîrșit, al treilea dintre capitolele citate urmărește, de-a lungul epocilor, „Conceptul istoric de originalitate", și schimbările de gust ce-l însoțesc.

Deosebit de important pentru înțelegerea concepției bousoñiene asupra poeticului este capitolul XXVI, care reia și adîncește o idee teoretică fundamentală, enunțată încă din primele pagini ale lucrării (vezi mai sus) : *Neesențialitatea diferențelor între diversele genuri literare și semnificația acestora*; genurile literare sînt definite acum ca „simple procedee extrinsece care ne permit „să aderăm" la poeticul conținutului lor" (vol. II, p. 190).

Venind să întregească armonios cele arătate pînă în prezent cu privire la legile anistorice ale poeziei, ultima secțiune a cărții lui Bousoño este consacrată caracterului istoric al acestei arte. Capitolul XXVII expune *Fundamentele poetice* („*supuestos*") — adică acele elemente neexplicate aflate dedesubtul dicției poetice pe care o sprijină și o fac posibilă (căci pentru Bousoño „arta este în definitiv un *iceberg* care ascunde mult mai mult decît arată" vol. II, p. 197)— fundamente care pot fi de ordin situațional, psihologic, rațional, cognitiv sau moral. Iar capitolul XXVIII, ultimul, intitulat chiar *Istoricitatea poeziei*, analizează, într-o primă parte, o serie de „istoricități" concrete (ca, de pildă, cea a dramelor onoarei, a fantasticului medieval, a limbajului), precum și raporturile dintre istoria poeziei și dialectica evoluției istoriei literare și a artei în general, privite ca un sistem sincronico-diacronic. O întrebare deschisă este cea care încheie acest capitol : *Este poezia universală*? Răspunsul sugerat de Bousoño este că „dacă este o operă nemuritoare..., lucrul nu se datorează unei presupuse anistoricități inexistente, ci bogăției sale, care o face aptă să reziste în măsură suficientă... interpretărilor *istorice* ce se succed în timp" (vol. II, p. 247).

Două din cele patru apendice care arătam că încheie lucrarea lui Bousoño au ca temă comună de cercetare fenomenul poetic de strictă actualitate (*Poezia contemporană și post-contemporană* — 1, și *Sugestia în poezia contemporană* — 2). Apendicele al treilea are o structură compozită, tratînd succesiv trei chestiuni diferite ca : *Posibilitatea traducerilor în lirică*, *Procedee principale și procedee subordonate* și *Analiza poeziei* **Stampă de iarnă** *de Juan Ramón Jiménez*. Apendicele ultim sintetizează sistematic, în douăzeci de puncte, *Paralelismul între poezie și anecdotă*, abordat expozitiv încă din cuprinsul lucrării.

În concluzie, este cert că *Teoria expresiei poetice* a lui Carlos Bousoño reprezintă una dintre cele mai masive contribuții hispanice originale la reînnoirea radicală a viziunii erei contemporane asupra esteticii miracolului poetic milenar.

Domnița Dumitrescu

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„Revista de istorie și teorie literară" publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații, etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, București.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Str. Gutemberg 3 bis
BUCUREȘTI

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * **Probleme de literatură comparată și sociologie literară**, sub red.: Al. Dima, 1970, 447 p., 24,50 lei.

* * * **Studii de literatură universală și comparată**, sub îngrijirea: I. C. Chițimia, 1970, 363 p., 16 lei.

* * * **Izvoare folclorice și creație originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu**, sub îngrijirea: Ovidiu Papadima, 1970, 328 p., 21,50 lei.

* * * **Bibliografia analitică a periodicelor românești**, vol. II, 1851—1858, partea a II-a, întocmită de Ioan Lupu, Dan Berindei, Nestor Camariano și Ovidiu Papadima, 961—1347 p., 41 lei.

* * * **Temelii folclorice și orizont european în literatura română**, sub. red.: Ovidiu Papadima, 1971, 479 p., 26 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Probleme de bază ale literaturii române vechi**, 1972, 491 p., 30 lei.

STAN VELEA, **Scriitori polonezi. Studii monografice**, 1972, 441 p., 28 lei.

* * * **Studii și cercetări de bibliografie**, XII, 1972, 311 p., 19,50 lei.

REV. IST. TEORIE LIT. T. 21, Nr. 3, P. 389—576, BUCUREȘTI, 1972

I. P. I. c. 1623

43461

Lei 25.—

I 2755

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOM. 21
4
1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1972

E ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 21, Nr. 4, 1972

1950

- IUL. 2005

- IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri : ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA
ION C. CHIȚIMIA
OVIDIU PAPADIMA
PAUL CORNEA
GHEORGHE PIENESCU
ELENA PIRU
AL. SĂNDULESCU
MARIN BUCUR
NICOLAE BALOTĂ
GEORGE MUNTEAN

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4.—; FF20.—; £ 0,10.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Rompresfilatelia, Boîte postale 2001—telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară revistele se pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg, 3 bis, Sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Rompresfilatelia, Căsuța poștală 2001—telex 011631, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
București

I 2755

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 21 1972 Nr. 4

U IAŞI 2022

SUMAR

Pag.

* * * **Anul 1972** 583

Studii şi articole

MARIN BUCUR, Cercetarea istorico-literară în perspectiva ultimelor apariţii editoriale 589
I. C. CHIŢIMIA, Folcloristica românească în ultimele decenii 595
MIHAI NOVICOV, Artistul şi societatea. Structurile sociale şi statutul artistului 601
IOAN N. VLAD, C. Dimitrescu-Iaşi, estetician şi critic literar 607
DOINA GRAUR şi BUCUR ŢINCU, Ion Chinezu, istoric şi critic literar 615
CĂTĂLINA VELCULESCU, Probleme ridicate de cercetări recente în domeniul cărţilor populare 629
AL. SĂNDULESCU, Scrisorile Doamnei de Sévigné 639

Profiluri

RODICA FLOREA, Demostene Botez 645
GEORGE MUNTEAN, Al. Philippide, poet şi eseist 651
ION VLAD, Geo Bogza 665
EMIL MANU, Ion Caraion (II) 673

Cronica ideilor

MARIN BUCUR, O viziune contemporană asupra lui Michelet : „La Voie royale" de Paul Viallaneix 681

Note şi comentarii

ROXANA SORESCU, Scepticul tînăr Grigorie Ilaru 685
DESPINA TOMESCU, Date despre un scriitor franco-român : Antonin Roques 691

17647

Texte și documente

Pag.

MIHAI CIURDARIU, Un junimist uitat : N. I. Basilescu 701
GHEORGHE CEAUȘESCU, Const. T. Stoika, comemorarea a 80 de ani de la naștere 713

Recenzii

AL. DIMA, *Principii de literatură comparată (Mihail Diaconescu);* D. POPOVICI, *Studii literare,* vol. I (Literatura română în epoca „Luminilor"), ed. îngrijită și note de Ioana Petrescu, Ed. Dacia, Cluj 1972 *(Mircea Anghelescu)* ; PAUL CORNEA : *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780—1840,* Ed. Minerva, 1972 *(Virgil Nemoianu)* ; PAUL ZARIFOPOL : *Pentru arta literară,* ed. Al. Săndulescu, Ed. Minerva, 1971 *(Adriana Mitescu)* ; MARIAN POPA, *Dicționar de literatură română contemporană,* Ed. Albatros, 1971 *(Bucur Țincu)* ; DAGMAR BARNOUW : *Entzückte Anschauung. Sprache und Realität in der Lyrik Mörikes.* Wilhelm Fink Verlag, München, 1971 *(Virgil Nemoianu)* ; BARBARA KOCÓWNA, *Reymont,* Varșovia, 1971 *(Stan Velea)* ; OLGA ZAICIK, *Henryk Sienkiewicz,* București, 1971 *(Stan Velea)* „PROHEMIO" — *revista cuatrimestral de linguistica y critica literaria,* I, (abril), 2 (septiembre), 1970 *(Domnița Dumitrescu)* ; MARIANO BAQUERO GOYANES : *Estructuras de la novela actual,* Barcelona, Editorial Planeta, 1970 *(Domnița Dumitrescu)* 717

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 21 1972 N° 4

SOMMAIRE

Page

* * * L'Année 1972 583

Études et articles

MARIN BUCUR, La recherche historico-littéraire dans la perspective des dernières parutions éditoriales 589
I. C. CHIȚIMIA, L'étude du folklore roumain pendant les dernières décennies 595
MIHAI NOVICOV, L'artiste et la société. Les structures sociales et le statut de l'artiste 601
IOAN C. VLAD, C. Dimitrescu-Iași, esthéticien et critique littéraire 607
DOINA GRAUR et BUCUR ȚINCU, Ion Chinezu, historien et critique littéraire 615
CĂTĂLINA VELCULESCU, Problèmes soulevés par des recherches récentes du domaine des livres populaires 629
AL. SĂNDULESCU, Les lettres de Mme de Sévigné 639

Profils

RODICA FLOREA, Demostene Botez 645
GEORGE MUNTEAN, Al. Philippide, poète et essayiste 651
ION VLAD, Geo Bogza 665
EMIL MANU, Ion Caraion (II) 673

Chronique des idées

MARIN BUCUR, Une vision contemporaine sur Michelet : «La Voie royale» par Paul Viallaneix 681

Notes et commentaires

ROXANA SORESCU, Le jeune sceptique Grigorie Ilaru 685
DESPINA TOMESCU, Sur un écrivain franco-roumain : Antonin Roques . . . 691

Textes et documents

Page

MIHAI CIURDARIU, Un « junimiste » oublié : N. I. Basilescu 701
GHEORGHE CEAUȘESCU, Const. T. Stoika, le 80e anniversaire de sa naissance 713

Comptes rendus

AL. DIMA, *Principii de literatură comparată* (Principes de littérature comparée) *(Mihail Diaconescu)*; D. POPOVICI, *Studii literare* (Etudes littéraires), vol. Ier *Literatura română în epoca « Luminilor »* (La littérature roumaine à l'époque des Lumières), édition soignée et notes par Ioana Petrescu, Ed. Dacia, Cluj, 1972 *(Mircea Anghelescu)*; PAUL CORNEA, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780—1840* (Les origines du romantisme roumain. L'esprit public, le mouvement des idées et la littérature (entre 1780—1840), Ed. Minerva, 1972 *(Virgil Nemoianu)*; PAUL ZARIFOPOL, *Pentru artă literară* (Pour l'art littéraire), édition soignée par Al. Săndulescu, Ed. Minerva, 1971 *(Adriana Mitescu)*; MARIAN POPA, *Dicționar de literatură română contemporană* (Dictionnaire de littérature roumaine contemporaine), Ed. Albatros, 1971 *(Bucur Țincu)*; DAGMAR BARNOUW, *Entzückte Anschauung. Sprache und Realität in der Lyrik Mörikes*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1971 *(Virgil Nemoianu)*; BARBARA, KOCÓWNA, Reymont, Varsovie, 1971 *(Stan Velea)*; OLGA ZAICIK, *Henryk Sienkiewicz*, București, 1971 *(Stan Velea)*; « PROHEMIO » — revista cuatrimestral de linguistíca y critica literaria, 1 (abril), 2 (septiembre), 1970 *(Domnița Dumitrescu)*; MARIANO BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Editorial Planeta, 1970 *(Domnița Dumitrescu)* 717

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Том 21 1972 № 4

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

* * * **1972-ой год** 583

Статьи и исследования

МАРИН БУКУР, Историко-литературное исследование в перспективе работ, изданных в последнее время 595
И. К. КИЦИМИЯ, Румынская фольклористика в последние десятилетия 123
МИХАЙ НОВИКОВ, Художник и общество. Социальные структуры и статус художника 601
ИОАН Н. ВЛАД, К. Димитреску-Яшь — эстетик и литературный критик 607
ДОЙНА ГРАУР и БУКУР ЦИНКУ, Ион Кинезу — историк и литературный критик 615
КЭТЭЛИНА ВЕЛКУЛЕСКУ, По поводу недавних исследований в области народных книг 629
АЛ. СЭНДУЛЕСКУ, Письма госпожи Де Севинье 639

Литературные портреты

ГОДИКА ФЛОРЯ, Демостене Ботез 645
ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, Ал. Филиппиде — поэт и эссеист 651
ИОН ВЛАД, Джео Богза 665
ЭМИЛЬ МАНУ, Ион Карайон (II) 673

Обзор мнений

МАРИН БУКУР, Современный взгляд на Мишле: Поль Виаллане . . . 681

Заметки и комментарии

РОКСАНА СОРЕСКУ, Молодой скептик Григорие Илару 685
ДЕСПИНА ТОМЕСКУ, Данные относительно одного франко-румынского писателя: Антонин Рок 691

Тексты и документы

Стр.

МИХАЙ ЧУРДАРИУ, Забытый журнимист: Н. И. Басилеску 701
ГЕОРГЕ ЧАУШЕСКУ, Конст. Т. Стойка, в связи с 80-летием со дня рождения 713

Рецензии

АЛ. ДИМА, *Принципы сравнительного литературоведения* (*Михаил Диаконеску*); Д. ПОПОВИЧ: *Литературные труды*, том I (Румынская литература в эпоху «Просвещения»), общая редакция и примечания—Иоана Петреску, Изд-во « Дачия », Клуж, 1972 *(Мирча Анделеску)*; ПАУЛЬ КОРНЯ: *Происхождение румынского романтизма. Общественное настроение, идейное движение и литература 1780—1840 гг.*, Издво « Минерва », 1972 *(Вирджил Немояну)*; ПАУЛЬ ЗАРИФОПОЛ: *За литературное искусство*, изд. Ал. Сэндулеску, Изд-во « Минерва », 1971 *(Адриана Митеску)*; МАРИАН ПОПА: *Словарь современной румынской литературы*, Изд-во « Албатрос », 1971 *(Букур Цинку)*; DAGMAR BARNOUW: *Entzückte Anschauung. Sprache und Realität der Lyrik Mörikes*, Wilhelm Fink Verlag, Мюнхен, 1971 *(Вирджил Немояну)*; BARBARA KOCÓWNA: *Reymont*, Варшава, 1971 *(Стан Веля)*; ОЛЬГА ЗАЙЧИК: *Генрик Сенкевич*, Бух., 1971 *(Стан Веля)*: *«PROHEMIO» — revista cuatrimestral de linquistica y critica literaria. I, (abril), 2 (septiembre), 1970 (Домница Думитреску)*; MARIANO BAQUERO GOYANES: *Estructuras de la novela actual*, Барселона, Editorial Planeta, 1970 *(Домница Думитреску)*

ANUL 1972

Cînd această fascicolă a „Revistei de istorie și teorie literară" va ajunge în librării, anul 1972 va fi pe terminate. În presa cotidiană și săptămînală se vor publica articole de bilanț. Noi însă trebuie să anticipăm. Dar de pe acum nimeni nu se îndoiește că anul 1972 va intra în istoria țării ca un an însemnat. Îl marchează în special explozia de întrecere socialistă pentru împlinirea înainte de termen a planului cincinal, ca un semn de adeziune totală a poporului la politica Partidului Comunist Român. Sînt grăitoare și titlurile sub care se desfășoară continua amplificare a inițiativelor creatoare — în cinstea celei de a doua conferințe naționale a P.C.R. și a celei de a 25-a aniversări a Republicii. Primul din cele două evenimente va aparține — cînd revista va apărea — trecutului. Pe cel de-al doilea îl vom avea încă în față, ceea ce ne și îndeamnă să începem prin a-l celebra.

Proclamarea Republicii Populare Române la 30 decembrie 1947 a fost resimțită de toți contemporanii ca un moment de desăvîrșire. Așa s-a întîmplat în istoria țării, ca la mijlocul secolului să se plaseze un sfîrșit de veac și un început de ev nou. Veacul a fost al asupririi și exploatării, al mizeriei și al împilării, evul nou — al libertății și al socialismului, al dezvoltării forțelor creatoare. Așa l-au salutat atunci poeții, așa îl purtăm și azi cu toții în inimile noastre.

Un sfert de veac nu e puțin. Iar împlinirile cu care poporul întîmpină aniversarea ne dau măsura ritmului trepidant al istoriei. Vorbind la 24 mai a.c. în fața Conferinței naționale a scriitorilor, tovarășul Nicolae Ceaușescu îi îndemna pe participanți să făurească opere în care să fie înfățișată „cît mai frumos, cît mai cuprinzător, această măreață pagină a istoriei revoluționare a României". După cum o atestă realitatea literară, îndemnul partidului a găsit un puternic ecou în rîndurile scriitorilor. Numeroasele volume care acum cînd scriem sînt în curs de pregătire, dar care vor apărea pînă la sfîrșitul anului, o dovedesc cu prisosință.

În aceeași cuvîntare, tovarășul Nicolae Ceaușescu caracteriza anticipativ Conferința Națională a Partidului ca un for care „va face bilanțul rezultatelor obținute . . . și va stabili noi măsuri de perfecționare a conducerii și organizării economiei, a întregii vieți sociale, de dezvoltare a democrației socialiste, de îmbunătățire continuă a repartiției, corespunător p rincipiilor echității noii noastre orînduiri".

Pînă şi dintr-o atît de succintă prezentare se întrevăd clar coordonatele de bază ale vieţii socialiste. Numai socialismul a putut uni milioane de eforturi disparate într-un singur şi suprem efort conştient şi dirijat. Dar tocmai complexitatea activităţilor ce se armonizează astfel reclamă din cînd în cînd popasuri, precedate de ample discuţii cu sute de mii şi chiar milioane de participanţi şi care conduc în cele din urmă la noi hotărîri în cadrul celui mai înalt sfat al ţării — hotărîri ce se vor înscrie ca noi pietre de hotar în istorie. Entuziasmul cu care mii şi mii de colective de oameni ai muncii iau noi şi noi angajamente în cinstea Conferinţei Naţionale a P.C.R. arată cît de organic e resimţită de întregul popor necesitatea acestor hotărîri.

În viaţa literară, celor două mari evenimente la care muncitorii condeiului participă cu nestăvilit avînt, li se adaugă un al treilea — conferinţa naţională a scriitorilor din mai 1972.

A fost o conferinţă de lucru, avînd ca temă principală de discuţie destinul şi rolul literaturii în societatea socialistă. Şi pentru că e prematur a se vorbi deocamdată de rezultate, ne vom limita la evidenţierea unui singur aspect.

Considerînd ca demnă de a fi apreciată dorinţa scriitorilor „ de a făuri o literatură izvorîtă din realităţile noastre actuale, de a contribui prin operele lor la mersul înainte al societăţii pe care o edificăm, la înfăptuirea programului general de propăşire materială şi spirituală a României", tovarăşul Nicolae Ceauşescu a precizat în continuare în cuvîntarea sa :

„Sînt bine cunoscute exigenţele partidului nostru faţă de creaţia literar-artistică. În documentele Congreselor al IX-lea şi al X-lea, în nenumăratele întîlniri pe care le-am avut cu membrii Uniunii dumneavoastră, am subliniat permanent că ţara noastră, societatea, au nevoie de opere literare militante, cu un profund conţinut revoluţionar, care să contribuie la marea epopee a edificării lumii noi în România, să cînte lupta şi munca eroică a poporului, bucuriile şi necazurile, speranţele şi visurile sale, să însufleţească milioanele de creatori ai orînduirii socialiste, să dea glas năzuinţelor lor arzătoare spre o viaţă liberă, demnă şi fericită".

Iată, deci, care este îndemnul. Şi e semnificativ pentru spiritul vremurilor noastre că înalta chemare se reduce la atît, la ceea ce se aşteaptă de la literatură şi nu vizează în nici un fel problema modului în care conţinutul astfel schiţat urmează să se întrupeze în opere de artă.

Dimpotrivă, în repetate rînduri, de pe înălţimea celei mai autorizate tribune, factorii de răspundere ai P.C.R. au subliniat că în ceea ce priveşte stilul, formele, modalităţile literare, partidul comunist va continua să se situeze pe poziţia de asigurare din acest punct de vedere a libertăţii depline de alegere.

Viaţa ne oferă astfel exemplul unui splendid dialog între forurile de conducere ale poporului şi scriitorii lui. Pentru că oricîte deziderate am formula cu privire la cum „ar trebui" să fie literatura, aceasta nu va putea fi altfel decît o vor făuri scriitorii înşişi. Pentru transformarea îndemnurilor însufleţitoare ale Partidului în opere literare, răspunderea e a scriitorilor şi numai a scriitorilor. Şi e de subliniat că tocmai sentimentul acestei copleşitoare răspunderi a dominat dezbaterile conferinţei naţionale din mai 1972.

Cu privire la căile de dezvoltare în viitor ale literaturii nu e rezonabil să anticipăm. Dar e util, credem, să abordăm cu îndrăzneală problema climatului în care urmează să fie obținute viitoarele împliniri.

Nu vom spune un lucru nou amintind că literatura în ansamblul ei e un organism ce se dezvoltă cîteodată capricios și imprevizibil. Fiecare operă nouă se creează cu prețul unor mari eforturi, cîteodată chinuitoare, și reprezintă, atunci cînd se oferă cititorilor, tot ce a putut realiza mai bun și mai reprezentativ pentru el, pînă-n acel moment, scriitorul. A-l admonesta că a făurit ceea ce a făurit așa cum a făurit ar fi deșertăciune curată.

Dar nu se poate neglija nici faptul că din clipa în care a apărut în librării, cartea nu mai aparține doar autorului ei, ci și cititorilor, că intră în patrimoniul cultural al poporului, devine o părticică a expresiei geniului său creator.

Ceea ce dovedește că dialogul nu poate să nu continue.

E în afară de orice îndoială că operele care compun în totalitatea lor *literatura* unui moment istoric dat sînt foarte diferite — ca orientare, stil, realizare artistică. Fiind diferite, e firesc ca și părerile despre ele să fie diferite. E absurd a se cere tuturor cititorilor să recepteze cu aceeași bunăvoință tot ce apare. Mai mult chiar : e de presupus că nu toate volumele care ies de sub tipar răspund în același grad exigențelor estetice ale oamenilor muncii și ale epocii socialiste. Discuția critică, deschisă și principială, este deci tot atît de necesară ca și libertatea deplină a creației.

E un aspect care de asemenea s-a aflat și continuă să se afle în miezul preocupărilor ideologice ale comuniștilor. Nu întîmplător problemele criticii revin stăruitor la ordinea zilei, ori de cîte ori se angajează discuții cu privire la perspectivele dezvoltării literare. Căci dacă creația literară ca atare nu poate fi prestabilită în nici un fel, orientarea criticii, ținuta ei ideologică și mai ales principialitatea și eficiența ei pot fi în mare măsură asigurate prin acțiunea convergentă a factorilor de răspundere din cîmpul creației literare. În acest cadru general își vede răspunderile specifice și „Revista de istorie și teorie literară". Căci sectorul cercetării literare (de orice factură, — fie istorică, fie teoretică) nu poate fi despărțit de critică. Ca și în trecut, ele formează un singur tot, înlăuntrul căruia părțile se condiționează reciproc.

Fără teamă de a exagera, putem susține că în domeniul valorificării moștenirii literare și al dezbaterii critice, noi ne prezentăm la a 25-a aniversare a Republicii cu un bilanț remarcabil de realizări. Fără să le putem întocmi un inventar complet, se cuvine să menționăm totuși în primul rînd numeroasele și variatele ediții în tiraje de masă din operele clasicilor literaturii naționale. În nici o altă epocă nu s-a editat în România atîta literatură cît se editează în România socialistă. Operele lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Alecsandri și ale altor corifei ai artei literare au devenit cărți de căpătîi ale tuturor cetățenilor țării. Meritul nu este numai al sectorului editorial, ci și al celui științific, care a dat activității de retipărire un temei științific, concretizat în diferite serii și colecții, de la cele destinate școlarilor și publicului larg și pînă la ediții definitive de referință, înzestrate cu un aparat critic elaborat cu desăvîrșită rigoare științifică. Operei de editare i se adaugă efortul de interpretare într-un spirit nou, marxist-leninist, care s-a și soldat cu apariția a numeroase lucrări de sin-

teză — tratate, cursuri universitare, prezentări de perioade și curente, monografii etc. E de menționat în special că în ultimul deceniu acest efort a căpătat dimensiuni noi în adîncime și lărgime și dacă în primii ani de după eliberare, anumite zone ale trecutului nostru literar rămîneau mai puțin investigate, cu timpul, pe baza lămuririlor aduse de partid, „petele albe" au fost în cea mai mare măsură lichidate, așa încît putem spune că azi cercetarea științifică acoperă întreaga arie a literaturii române — de la cronicari și pînă la curentele cele mai noi din cuprinsul secolului XX.

Pe lîngă ediții critice, tratate și lucrări de sinteză se tipăresc, într-un număr ce sporește an de an, și lucrări așa-zis auxiliare, de evidentă însemnătate — culegeri de documente și manuscrise inedite, volume de corespondență, bibliografii analitice, cronologii, indici.

În sfîrșit, încă un rezultat notabil al cercetării literare ce se cere a fi subliniat îndeosebi e o mai bună încadrare a istoriei, criticii și teoriei literare de la noi în procesul de dezvoltare a acestor discipline pe plan mondial. La obținerea lui a contribuit într-o măsură substanțială amploarea pe care au luat-o în ultimul timp studiile de literatură comparată, precum și inițiativele cercetătorilor români într-o seamă de domenii noi de investigație, cum ar fi poetica structurală, sociologia literară etc. Nu încape îndoială că azi, cu toate că în acest sens mai e mult de făcut, literatura română, ca și cercetarea literară din țara noastră, sînt mult mai bine cunoscute în lume, decît în urmă cu 25 de ani.

E limpede că pînă și o enumerare sumară a rezultatelor a dovedit cît s-a muncit și cu cît devotament s-a muncit și se muncește în România socialistă pe ogorul cercetării literare. Dar, cu toate acestea, sarcini numeroase și importante ne mai stau în față. Generalizînd, am putea spune că dacă s-a făcut mult și s-au înregistrat și succese de prestigiu, o lipsă a frontului de cercetare literară rămîne o anume dispersare a eforturilor, absența unei concepții atotcuprinzătoare, a unei finalități acceptate, care să încadreze tot ceea ce se face în opera globală de construire a socialismului. A nu se uita, de pildă, că deși învățămîntul, predarea literaturii române în speță, la diferite nivele — de la clasele primare și pînă la Universități — nu sînt organizatoric subordonate forurilor de cercetare, în fapt, această nobilă activitate, cu rezonanțe atît de puternice în procesul educativ și de formare a unei conștiințe socialiste, dezvoltate, la viitorii cetățeni ai patriei, se întemeiază totuși pe rezultatele cercetării. Și, din acest punct de vedere, școala s-a resimțit și se resimte încă de pe urma unei anumite instabilități a punctelor de vedere și a unghiurilor de abordare. E firesc ca fără a fi neglijat nimic din ceea ce e valoare în moștenirea literară, accentul să cadă totuși pe acele fenomene, opere, autori, curente care au contribuit cel mai substanțial, în trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat, la formarea tradiției democratice, patriotice, progresiste și revoluționare, tradiție față de care construcția socialismului se află într-o relație de continuitate directă.

Cu alte cuvinte, lucrătorilor de pe frontul cercetării literare li se cere și lor obiectivitate și principialitate, spirit militant, angajare comunistă. Ca și în oricare alt domeniu, și în cel al investigației literare, cercetarea științifică, pentru a fi rodnică, trebuie să se bazeze în primul rînd pe cunoașterea și aprecierea cît mai exactă a faptelor. Nici o „realcă-

tuire" a istoriei nu e de admis. Însă dincolo de această rigoare, e firesc ca atitudinea cercetătorului să fie cea a unui om al secolului XX și al unui luptător pentru idealul cel mai înalt al acestui secol—idealul comunismului.

În spiritul acestei exigențe, nu pot să nu fie combătute manifestările de diletantism și superficialitate, în măsura în care se manifestă încă. Nu e normal, de pildă, ca nici una din marile ediții complete din opera scriitorilor noștri clasici, ediții inițiate în condiții optime, să nu fie dusă pînă la capăt, nici măcar monumentala ediție a lui Eminescu, atît de prestigios durată pînă la volumul al VI-lea de Perpessicius. Încep noi și noi ediții, fără ca să se întrevadă măcar încheierea altora începute. Nu sînt în mod uniform distribuite nici eforturile în ceea ce privește operele de sinteză. Tratatul de istorie a literaturii române a ajuns cu greu abia pînă la volumul III, iar zone întinse din perioadele mai noi ale istoriei literaturii române și în special ale literaturii epocii socialiste au fost, totuși, întrucîtva neglijate.

Am arătat la începutul acestui editorial, citînd cuvintele memorabile ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, ce așteaptă partidul de la literatură. Am conchis că pentru transformarea îndemnului în împliniri e nevoie mai ales de angajarea unui amplu dialog, a unei discuții constructive, la care să participe și autorii și critica și publicul și care să aibă ca punct de plecare tocmai îndemnul partidului. Dar și istoricii literari și teoreticienii pot contribui la orientarea unei asemenea discuții, așezînd propria lor activitate pe temeiul acelorași principii ideologice. Principialitatea comunistă nu poate fi decît una pentru toate sectoarele frontului literar. Pentru generalizarea ei putem milita, oricare ar fi tema concretă a cercetării. Și tocmai în propulsarea acestui spirit, în apărarea lui consecventă vede „Revista de istorie și teorie literară" principala ei misiune. Vom găzdui și pe viitor în paginile noastre cercetări de orice fel, dînd prioritate, evident, celor cu însemnătate actuală mai mare, dar ne vom strădui, în același timp, să oferim exemple de principialitate comunistă în interpretarea tuturor fenomenelor literare. Căci aceasta e și cerința principală a veacului început în 1947, a veacului nou de împliniri și perspective, cărora înțelegem să le dedicăm toate forțele noastre.

„REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ"

CERCETAREA ISTORICO-LITERARĂ ÎN PERSPECTIVA ULTIMELOR APARIȚII EDITORIALE

MARIN BUCUR

Firește, nu titlurile și cantitatea volumelor își spun cuvîntul aici, și o statistică seacă ar fi o acțiune exterioară intenției noastre. Cercetarea istorico-literară repotențată azi de îndatoriri profunde, tinde spre o finalizare gravă și de durată. Istoria literară se află într-un stadiu al realizării de *opere*. Mutațiile continui și discontinui din ultimele decenii, cu oscilații și improvizații depășite de multă vreme, au statornicit un climat propice inițiativelor majore. Stadiul propriu-zis al ediției de popularizare și al *repunerii* în discuție a scriitorilor este încheiat. Istoria literară contemporană a realizat în acești ani cîteva din propileele de onoare ale culturii noastre. Neglijat ani în șir, domeniul „literaturii vechi" își recapătă treptat ponderea necesară în cercetare și ucenicii săi îi deschid noi perspective. Salvată dintr-o publicistică vătămătoare, „literatura veche" nu mai este un cerc închis de seminar al savanților. Studiile istorico-literare s-au transformat într-o problematică de cultură națională, originală, în secolele în care cei mai mulți nu au văzut decît începuturi debile de cultură. Discuțiile pro sau contra sînt inerente și ele nu au menirea decît să ajute spiritele în aprofundarea căii adevărului. O ediție ca aceea a *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* trebuie înțeleasă în semnificația ei de cultură, peste disputele specialiștilor.

Studiile de literatură veche au fost dominate anul acesta de volumul academic, semnat de unul dintre cei mai competenți și consacrați specialiști, I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*. Cercetările și perspectiva contemporană de cultură, la care și-a adus contribuția și școala comparatismului, au deschis domeniului literaturii vechi un unghi de adiacență la preocupările majore ale culturii noastre contemporane. El a fost integrat problemelor de umanism, renaștere, iluminism, de istorie a culturii europene și a modurilor specifice de expresie artistică în epoca feudală a statelor europene. Poate că aceste ultime aspecte sînt și cele direcționale ale cercetării literaturii vechi. Cercetarea

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 4, P. 589–594, BUCUREȘTI, 1972

erudită, culturală şi filologică nu s-a epuizat, deşi ea a fost dusă foarte departe de savanţii înaintaşi. În această direcţie s-a moştenit foarte mult şi numai bolnavii de glorie pot contesta ceea ce ei înşişi nu mai pot sau n-au putut face niciodată. Adevăraţii specialişti în literatura veche se află acum într-un lung efort de descoperire a *specificului naţional* avant la lettre, în scrierile denumite, cînd pios, cînd apostrofic, „religioase" sau „vechi". Scrierile aparţinînd secolelor XVI—XVIII încep să fie înţelese ca un mesaj specific literaturii acelor vremuri. Se descoperă — după cum face şi Eugen Barbu în articolele sale —, un zăcămînt literar ignorat, capodopere ale stilului, opere ale moraliştilor şi gînditorilor necunoscuţi, ale artiştilor voluptuoşi de frumuseţi rare ale cuvîntului. Arheologia în literatura veche se îndreaptă spre straturile de expresie şi de conţinut. Paternitatea operei lui Grigore Ureche, în volumul prof. I. C. Chiţimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, reia o veche dispută în istoriografia literară românească, care nu o dată s-a soldat cu aprecieri nefavorabile cronicarului. I. C. Chiţimia atribuie lui Grigore Ureche un rol de mare om de cultură, întocmai ca şi lui Miron Costin şi Ioan Neculce. Scrierile lor sînt contextuate problemelor culturale şi politice ale epocii, nu simple ecouri într-o provincie părăsită. Umanismul românesc se exprimă prin operele cronicarilor moldoveni din sec. XVII şi XVIII. I. C. Chiţimia aduce contribuţii deosebite în legătură cu *Cronica lui Ştefan cel Mare*, contestînd afirmaţiile lui O. Górca, cu *Învăţăturile lui Neagoe Basarab* şi cu *Cronica lui Mihai Viteazul*, sau înfăţişîndu-l pe Antim Ivireanu ca pe o personalitate exponentă a tragismului epocii sale. Pe urmele profesorului său N. Cartojan, I. C. Chiţimia adaugă domeniului literaturii vechi cărţile populare, ca făcînd parte structurală din cultura noastră scrisă, forme ale creaţiei individuale, opere universale dar şi naţionale, adaptate unor tipare comune, consacrate dar exprimînd o sensibilitate şi o viziune a lumii noastre autohtone. Cărţile populare au făcut legătura între spaţiul european şi cel naţional, au fost difuzoarele de valori între popoare, lecturile lor comune şi „orele lor de petrecere" pe acelaşi text. Pentru I. C. Chiţimia, cercetarea literaturii vechi se transformă într-o şcoală complexă de cultură şi de dăruire, pentru a ne dovedi cadrele trainice de spiritualitate ce ni se vor revela abia în sec. al XIX-lea. Literatura veche nu este o periferie de început, o nebuloasă culturală, ci o formă matură de cultură, care direcţionează mişcarea noastră culturală în secolele viitoare.

În perspectiva unei culturi naţionale diferenţiate apare şi secolul al XVIII-lea, integrat mereu în cîmpul literaturii vechi, ca un fel de epuizare finală a unui lung proces istoric, sau ca un început amalgamat, confuz, apăsat de o epocă politică de decădere. Studiile recente, semnate de Virgil Cândea, Al. Duţu, Olga Cicanci, Cornelia Danielopol, Andrei Pippidi sînt menite să deschidă asupra secolului „fanariot", pe linia lui N. Iorga, perspectiva unei mişcări culturale nu numai consumatoare ci şi creatoare şi distribuitoare de valori. Spaţiul sud-est european, oriental, apare complementar celui slav vechi sau al umanismului polonez, ca o nouă geografie a manifestărilor de cultură cu care comunicăm în timp. Contactele dintre spaţiile occidental şi oriental stabilesc pe teritoriul ţării noastre o fuziune creatoare. Cultura grecească de sursă bizantină

găsește la noi o formă nouă de continuitate, nu letargică, ci întărită de o structură social-culturală specifică. Cultura occidentală, cu preponderență cea franceză, de proveniență clasică și iluministă, inundă peste o cultură deja cu tradiție. Există un umanism românesc al secolului al XVIII-lea, o mișcare culturală de amploare cuprinsă în marea mișcare europeană. Secolul luminilor nu a aparținut numai Transilvaniei ci și Moldovei și Țării Românești. Spațiul *alb* care separa secolul al XVII-lea de secolul al XIX-lea, propriu-zis a dispărut. Cercetarea contemporană a descifrat între domnia lui Dimitrie Cantemir și a lui Constantin Brîncoveanu și mișcarea lui Tudor Vladimirescu, un flux de activitate creatoare, cu opere în greceşte, slavonește și românește, în franțuzește și în italiană, cu personalități care fac să se accepte teza unei mișcări de creație și de acțiune culturală care continuă învățătura Bizanțului. O făclie a culturii romane și orientale arde în continuare aici la noi, împrospătată de o nouă energie spirituală, de o nouă sensibilitate și gîndire artistică. Formele de tranziție spre literatura modernă a înnoirilor structurale de la jumătatea secolului trecut, cuprinse într-o formulă aproximativă — *preromantismul* —, au fost supuse unor analize speciale, care au tins să sincronizeze mișcările literare de la noi cu fenomenele similare din Occident. Lucrării lui Al. Piru, *Literatura română premodernă*, i-au urmat exegeze de o competentă penetrație, precum este sinteza lui Mircea Anghelescu *Preromantismul*. Tendința de a se studia curentele, școlile, epocile literare a dus la o mare frescă ideologică și sociologică a izvoarelor romantismului românesc, prin lucrarea lui Paul Cornea, — domeniu aparent foarte studiat dar lipsit în ultimele decenii de lucrări deosebite. Paul Cornea a realizat în *Originile romantismului românesc* un variat și aprofundat panoramic de cultură, cu toate armonicele fenomenului bine utilizate, reîntocmind dintr-o perspectivă contemporană un cadru amplu de desfășurare a preromantismului nostru. Este o carte de referință și credem una din realizările istoriografiei literare contemporane, lucrare de concepție și de viziune, care va promova o altitudine în studiile dedicate literaturii primei jumătăți a secolului al XIX-lea. Paul Cornea a scris un fel de „Spirit critic" în cultura românească, pînă la Eminescu, exegeză care pe bazele sociologiei și structuralismului, nuanțate ca metodologie literară, invită la o nouă meditație asupra literaturii pașoptiste.

În timp ce edițiile „complete" avansează cu stopuri îndelungi (a se vedea ediția Eminescu, Caragiale, Alecsandri, Odobescu, Maiorescu, Gherea, Hasdeu etc.), lucrările de interpretare cunosc o diversificare de moduri și o abordare inedită a materiei. Exegeza eminesciană a beneficiat în acest sens de un eseu a lui Edgar Papu *(Poezia lui Eminescu. Elemente structurale)* și altul semnat de Ion Dumitrescu, tot pe o idee-structură *(Metafora mării în poezia lui Eminescu)*. Dacă avem în vedere apariția *Caietelor Mihai Eminescu* și a monografiei lui Eugen Todoran despre Eminescu, înțelegem amploarea studiului de istorie literară eminesciană. Poezia lui Eminescu este reluată dintr-o conjunctură a culturii contemporane europene, de la un nivel estetic interpretativ superior, beneficiindu-se de experiența poetică a secolului nostru. Dacă Ion Dumitrescu desfășoară întregul complex liric eminescian în jurul unei unice metafore, Edgar Papu urmărește „elementele structurale" în lirica emi-

nesciană dintr-o retrospectivă modernă. Muzicalitatea „armonică" nu „melodică", „căutătoare" nu „reproducătoare", „starea de a fi" care este un stadiu anulator al „stării de alienare", „vizualitatea activă", versul liber fac din poet un precursor al modernilor și un contemporan cu Baudelaire, Verlaine și Mallarmé.

Ambele exegeze se completează în efortul cercetării eminesciene pe direcții care să releve modernitatea și actualitatea marei poezii clasice și romantice, permanența ei valorică.

Colecțiile inițiate pe profilul cîtorva edituri *(Universitas, Contemporanul nostru, Testimonia, Confluențe)* sînt menite să accentueze cercetarea istorico-literară într-un mod organizat și variat, care să valorifice din plin moștenirea literară. Monografii, studii de proporții, eseuri, cu puncte de vedere inedite și cu o documentare impresionantă au abordat scriitori mai puțin cercetați, clasici, reviste, curente, genuri. Am citat cu satisfacție lucrarea lui Ion Dumitrescu. Adăugăm și le citățm ca reușite ale colecției *Universitas*, prima cu acest profil în istoria culturii noastre, volumele: G. G. Ursu, *Memorialistica în opera cronicarilor*; Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*; Petru Ursachi, *„Șezătoarea" în contextul folcloristicii*; Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*; Simion Mioc, *Opera lui Ion Vinea*; Florin Mihăilescu, *E. Lovinescu și antinomiile criticii* ș.a.

Cîteva titluri din seria documentelor literare arată cu competență virtuțile de fond și posibilitățile de afirmare a cercetării documentare nude, de arhivă. Publicarea corespondenței lui N. Iorga într-o serie de opt-zece volume (editor Barbu Teodorescu), a lui G. Bariț (editori: Iosif Pervain, I. Chindriș, G. Pascu și I. Moraru), apoi volumele de *scrisori și acte* ale lui Ion Heliade Rădulescu (editor G. Potra), a documentelor și actelor lui V. Pârvan (editor Al. Zub) sau a corespondenței lui C. Dobrogeanu-Gherea (editori: Ion Ardeleanu și Niculae Sorin), unele ediții recente, cuprinzînd reproducerea fotografică a unor reviste literare *(Dacia literară)*, cu bibliografia de rigoare, sau lucrări rămase la prima ediție, rarități bibliofile, precum *Ethymologicum Magnum Romaniae*, bibliografii de autori (*Biobibliografia N. Bălcescu* de Horia Nestorescu-Bălcești, precedată de *Biobibliografia M. Kogălniceanu* de Al. Zub), refac un panoramic al activității istorico-literare.

Conjugat complexului istorico-literar, comparatismul românesc contemporan vizează o arie nuanțată de preocupări: de la cele tradiționale, de școală, — motive, influențe —, pînă la noile teorii și metode literare. O sinteză a etapelor parcurse de comparatismul literar internațional ca și de cel românesc ne-o realizează profesorul Al. Dima în *Principii de literatură comparată*, o istorie condensată la direcții și la esențe ale comparatismului. Cartea lui Al. Dima are înaintea sa o experiență sumară. Opere de sinteză s-au realizat prea puțin: Paul van Tieghem, Marius-François Guyard, Claude Pichois și André M. Rousseau și, bineînțeles, Al. Ciorănescu. Autorul parcurge stadiile și etapele comparatismului ca metodologie, teorie, realizări în trecut și azi, sfera de preocupări, limitele critice ale vechilor teoreticieni, noile explorări ale comparatismului, în lumina teoriilor filozofice marxiste. Punctul de plecare în comparatism trebuie, după opinia lui Al. Dima, întors în direcția în care de cele mai multe ori se ajungea. Comparatismul literar are misiunea

delimitării valorilor literaturilor naționale, nu a uniformizării lor sub presiunea unor culturi „superioare", tutelare. Al. Dima va accentua, pe linia teoriilor sale mai vechi privind specificul național, asupra finalizării cercetării comparatistice în această direcție, singura, de altminteri, care o și poate justifica în mod real. Comparatismul literar trebuie să ducă la descoperirea acelor proprietăți care disting, prin alăturare, determinare sau contaminare, două sau mai multe literaturi naționale între ele. Este o formă de studiu care apropiind literaturile naționale, fără preconcepții și orgolii de superioritate, le revelă partea lor de contribuție la dezvoltarea și îmbogățirea tezaurului spiritual al lumii. Comparatismul literar, remarcă Al. Dima, implică și o abordare liberă de practica tradițională redusă la influențe și motive. Există în literaturile naționale fenomene similare, fără a fi fost nevoie să funcționeze, ca o lege, influențele dinafară. Dezvoltarea nu necesită obligatoriu raportul de dependență. Fiecare literatură are un rezervor propriu de creație și o forță a geniului uman care îi dă posibilitatea să se afirme și să se realizeze în mod independent. Comparatismul literar are menirea unei discipline umaniste moderne, care să cultive prin studii apropierea între popoare, să se cunoască prin creațiile lor și să se prețuiască. Tratatul de *Istoria comparatismului în România*, alcătuit de un colectiv al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", o primă lucrare de acest gen la noi, vine să înfățișeze în toată bogăția manifestărilor, contribuția noastră, într-un secol de cultură, la dezvoltarea conceptului de literatură comparată. Sintezele academice, tratatele de dimensiuni impunătoare revin în actualitate după o pauză de 4—5 ani de la precedentul volum, cu *Istoria literaturii române*, vol. III, tipărit la Editura Academiei sub conducerea lui Șerban Cioculescu și cu colaborarea unui colectiv impresionant. Ritmul agale în care se desfășoară această lucrare face ca să ne lipsească încă o primă viziune critică globală și competentă din perspectiva contemporană a istoriei literaturii noastre. Cele două volume panoramice ale lui I. Rotaru *(O istorie a literaturii române)* sînt o reușită a modului personal de a trata literatura română, nerenunțînd la fundamentul cercetării și la o gravitate a studiului, dar fără aer doct de savant, într-un mod alert, o privire critică aerisită de șabloane și îndatoriri didactico-morale. În această perspectivă, după consumarea unui timp suficient pentru clarificarea unor aspecte literare foarte aproape de noi, cînd ne apar nevoalate contribuțiile certe și valabile, la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" s-a inițiat alcătuirea unei *istorii a literaturii contemporane*. Primul volum ce va fi încheiat anul acesta va cuprinde numai *poezia*. Al doilea va fi dedicat *prozei* (roman, nuvelă, reportaj) *și dramaturgiei*. Colectivul de istorie literară contemporană nu țintește a scrie un *tratat*, ci să dea o primă imagine de ansamblu, analitic și sintetic, a întregului fenomen al poeziei de la război pînă astăzi, pe personalități, momente, reviste, generații, decenii, grupuri, urmărind continuarea istoriei literaturii române clasice, stadiile noi atinse de literatura noastră într-un alt moment istoric și spiritual. Istoria literaturii române contemporane vrem să fie un punct solid de pornire pentru viitorul exeget al literaturii noastre, o lucrare serioară, de nivel ideologic și istoric-literar, în afara competițiilor de valori cotidiene și a micilor discuții de grupuri și de indivizi. De altminteri ni se pare că tocmai

acest domeniu al literaturii contemporane este cel mai năpăstuit de istoricii literari. Aceasta, în primul rînd, dintr-o preconcepţie învechită că istoria literară trebuie în exclusivitate să se ocupe numai de trecut, de fenomene literare încheiate şi sortimentate. În al doilea rînd, cu experienţa de multe ori regretabilă a unor falsuri de valori în gazetăria literară, prin intermediul administraţiei presei noastre, s-a ivit teama unei imposibile obiectivităţi în aprecierea calmă, lucidă, responsabilă, cu tot riscul inerent unor neînţelegeri, a literaturii noi, contemporane. Mai întîi, nu sîntem pionieri într-o asemenea operaţie. De la N. Iorga, Eugen Lovinescu şi G. Călinescu, istoria literaturii s-a făcut „de la origini pînă azi". În ultimele decenii, marile literaturi europene au stăruit asupra procesului literar modern şi contemporan, tocmai pentru a ieşi dintr-o optică universitară şi profesorală aridă şi vetustă. Antologiile cu texte şi prezentări, scrise cu mulţi ani în urmă, sînt modeste unelte de lucru, ca toate antologiile şi lucrările circumstanţiale. *Dicţionarul literaturii române contemporane* al lui Marian Popa, ca dicţionar şi, mai mult decît atît, prin caracterizările libere de formulele şi accepţiile cronicarilor literari şi ale gazetarilor literari, o istorie literară contemporană alfabetic prezentată, a făcut un serviciu onorabil, fiind o adevărată istorie *de buzunar* a literaturii contemporane. Animozităţile unor autori sau din cercul autorilor nemulţumiţi de cum s-a scris despre ei, obişnuiţi cu falsul stil ditirambic, nu ne impresionează. Reţinem numai observaţiile critice de conţinut şi de calitate care nouă înşine ne sînt utile ca o formă profilactică pentru propria noastră activitate literară. Punctul de vedere principial este acela din interiorul procesului istoric al literaturii române contemporane. Studiile, sintezele, dicţionarele de autori apărute în revistele literare, texte individuale, bibliografii, tot ce este reuşită sub specia criticii literare, va fi consemnat şi sublimat sintezei noastre, unde actul criticii va fi conjugat şi exprimat în favoarea istoriei literaturii. Ne devine inutilă ca metodă viziunea *cronicărească* (cronica literară) a aprecierilor mozaicate, reconstituirile din bucăţi, prin alcătuiri de cronici şi recenzii la cărţile apărute. *Istoria literaturii române contemporane* este astfel o prezentare organică, evolutivă, crescîndă, nu fişe de autori şi de cărţi, cuprinzînd totul, ca peisaj, oprindu-ne la opere şi la personalităţi, fără excese de limbaj, neanulînd, necrescînd nici în plus nici în minus. Voim ca istoria literaturii române contemporane să fie o carte despre literatura de azi, nu o arhivă de nume şi o bibliotecă cu titluri pomenite şi înregistrate numai din consideraţie şi din pietate pentru cuvîntul *exhaustiv*. Cercetările complete de pînă acum, soldate cu reuşite în toate compartimentele istoriei literaturii române : veche, premodernă, clasică, modernă şi comparată ne-au pregătit întrutotul posibilitatea completării unui ciclu istoric cu o istorie a literaturii contemporane. Ultimele apariţii nu formează o excepţie, cum nici cele ce vor urma. Cercetările din domeniul istoriei literare permit azi abordarea şi rezolvarea unor lucrări fundamentale, de gravitate şi de durată culturală. Perspectiva definitorie pentru istoria literară contemporană este aceea a *operei* : adică aceea a lucrării de concepţie, de profunzime, erudiţie, cultură, personalitate.

FOLCLORISTICA ROMÂNEASCĂ ÎN ULTIMELE DECENII

I. C. CHIŢIMIA

La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea se da insistent alarma pentru culegerea folclorului, considerat a fi în rapidă dispariţie. De aci grija oficială, sub oblăduirea Ministerului Învăţămîntului (ministru fiind un om luminat ca Spiru Haret), de a porni la culegerea folclorului pe scară mai mare, cu sprijinul învăţătorimii, ceea ce a dus la numeroase culegeri de folclor, publicate sau rămase în manuscris, şi la afirmarea activităţii unor folclorişti din rîndul învăţătorilor.

De altfel, cu sprijinul aceleiaşi instituţii şi aceloraşi forţe intelectuale, Gr. G. Tocilescu a adunat şi a publicat, în 1900, *Materialuri folcloristice*, cu bogate materiale. În acelaşi sens, dar nu numai în concepţia folclorului moştenit din vechime, ci şi a celui legat strict şi contemporan de cultura şi viaţa satului, Ov. Densusianu, I. A. Candrea şi Th. Speranţia au publicat, între 1906—1908, *Graiul nostru*, 2 volume, cu materiale de pe întreg teritoriul românesc, fiind vorba de cea mai largă culegere a timpului [1].

De asemenea, încep să apară reviste cu acelaşi scop, între care se remarcă „Şezătoarea" (1895—1929) şi apoi multe reviste regionale: „Ion Creangă", „Tudor Pamfile", „Izvoraşul" etc.

Academia Română a instituit şi ea colecţia „Din viaţa poporului român", unde au apărut lucrări cu materiale importante.

Progresiv cu noile culegeri de tot felul, s-au efectuat studii din ce ce în ce mai sistematice şi mai adîncite ale folclorului românesc. Sînt de amintit, în primul rînd, studiile de tip dialectologico-folcloric realizate mai ales de şcoala Ov. Densusianu, despre folclorul din Ţara Haţegului, din Maramureş, Vrancea, Rîmnicu-Sărat, Jina Sibiului[2] etc.

---

[1] Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, 2 vol., Bucureşti, 1900; I.A. Candrea, Ovid Densusianu, Th. Speranţia, *Graiul nostru*, 2 vol., Bucureşti, 1906—1907 şi 1908.

[2] Ov. Densusianu, *Graiul din Ţara Haţegului*, Bucureşti, 1915; Tache Papahagi, *Graiul şi folclorul Maramureşului*, Bucureşti, 1925; Ion Diaconu, *Ţinutul Vrancei*, Bucureşti, 1930 (ediţie nouă revăzută, 2 vol. Bucureşti, 1969); idem, *Folclor din Rîmnicu-Sărat*, 3 vol., Focşani, 1932, 1934 şi 1948,; D. Şandru şi F. Brînzeu, *Printre ciobanii din Jina*, Bucureşti, 1932.

REV. IST. TEORIE LIT. TOM. 21, NR.4, P. 595—599, BUCUREŞTI, 1972

Apoi s-au făcut studii de esență filozofică și estetică despre nașterea cîntecului popular și fondul folclorului, despre viziunea culturii populare și inclusiv a folclorului (cu concluzii acceptabile sau criticabile), despre folclor ca izvor de inspirație, ca valoare artistică, răspîndirea unor motive [3].

După ultimul război urmează însă o nouă epocă în istoria folcoristicii. Cel mai important rezultat obținut este acum formarea progresivă a unei conștiințe populare a maselor despre valorile inestimabile ale culturii folclorice, la care aceste mase se întorc cu mintea și inima tot mai mult. Trebuie spus că alarma privind dispariția folclorului nu era întru totul o vorbă de prisos. Elementele de cultură și civilizație pătrunseseră și pătrundeau în mod simțitor în viața satului, datorită mai ales elevilor și studenților, care organizau serbări și serate după model orășenesc, cu scenete, dansuri și „cîntece de estradă". Cîntecul popular devenea încet, încet o „vechitură" chiar în ochii sătenilor. Fiii lor „deștepți" și deșteptați la carte, le puneau în față forme „evoluate". Nici nunțile nu mai erau nunțile vechi, nici cîntecele și ceremonialul la aceste nunți nu mai era cel de demult. Nici petrecerile cu hore populare nu mai erau cele dinainte, afară de regiuni cu tradiție puternică a persistenței naționale prin folclor ca Maramureșul și regiunea Bihorului, Țara Oltului și Țara Bîrsei, sau coclauri muntoase conservatoare și colțuri izolate de cîmpie.

În noua epocă au luat însă naștere cămine de cultură, cu formații de cor și dans popular, s-au constituit concursuri interne și festivaluri internaționale, care au atras atenția maselor populare asupra frumuseții și valorii artei lor în diverse genuri : îmbrăcăminte, cîntec, joc etc. Chiar dacă „stilizarea" folclorului de către unele ansambluri de tip popular a dăunat uneori liniilor autentice ale creației populare, totuși, trebuie să recunoaștem acestor manifestări, luate în general, meritul de a fi reînviat dragostea poporului pentru folclorul său. Corectările necesare în păstrarea autenticului se realizează în continuare cu sprijinul specialiștilor în materie, dar specialiștii singuri nu puteau insufla maselor prețuirea propriului lor folclor. Mijloacele moderne de transmisie au întărit și ele spiritul de întoarcere și prețuire a valorilor folclorice printre oamenii din popor. Au început să se ivească și să fie descoperiți noi depozitari talentați de folclor : povestitori cu repertoriu și stil individual, cîntăreți mai în vîrstă sau mai tineri, cu tehnică autentic populară de executare a cîntecului, iar diversele colțuri de țară au evidențiat frumusețea nepieritoare și diferențiată a mișcărilor dansurilor poporului. Asociații vechi, cum sînt acelea ale „junilor" din Transilvania, au reînviat și au repus în valoare obiceiuri vechi și manifestări artistice de tip folcloric, care au făcut sute de ani ființa și distincția populației respective. Asemenea

[3] Petre Cancel, *Originea poeziei populare*, București, 1922 ; D. Caracostea, *Miorița în Moldova, în Muntenia și în Oltenia*, în „Convorbiri literare" 1915, 1916, 1920, 1923, 1924 ; Ov. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, 2 vol., București, 1922—1923 ; Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, București, 1936 ; Al. Dima, *Zăcăminte folclorice în poezia noastră contemporană*, București, 1936 ; Ion Pillat, *Aportul folclorului în poezia nouă românească*, București, 1943 ; P. Caraman, *Considerații critice asupra genezei și răspîndirii baladei Meșterului Manole în Balcani*, Iași, 1934 ; Mircea Eliade, *Comentarii la legenda „Meșterului Manole"*, București, 1943.

manifestări sînt în plină strălucire şi, firește, rolul organelor locale de partid şi de stat în resurecţia lor a fost de prim ordin. Impresia generală este că folclorul se găseşte astăzi într-o nouă primăvară a sa, de la construcţia instrumentelor de cîntat, cu elemente înnoitoare (de exemplu, la nai), pînă la executarea şi transmiterea cu mare artă a creaţiilor folclorice vechi sau noi.

Al doilea rezultat important din această epocă folcloristică este reevaluarea fondului folcloric — i-am spune de trezorerie culturală naţională. Nu impresionează atît republicarea de culegeri vechi, asupra cărora s-a atras atenţia la timp, cît mai ales ceea ce s-a publicat pentru prima dată din culegerile vechi necunoscute (unele adunate acum o sută de ani), sau din altele recente, şi anume folclor *pe regiuni* sau din anumite regiuni : folclor din Transilvania, folclor din Oltenia şi Muntenia, folclor din Moldova etc [4]. Sînt tezaure regionale adunate la un loc, care dau imaginea de ansamblu a creaţiei, cu notele şi uneori temele ei particulare şi toate la un loc arată ce este comun, adică naţional, şi ce este local, deci regional, în folclorul românesc. Desigur, acest lucru îl pot învedera studiile specialiştilor, ceea ce, de fapt, s-a încercat şi s-a pus în lumină pentru unele regiuni [5]. Aci este de consemnat însă şi faptul că, pe lîngă valorificarea unor materiale noi sau rămase izolate, s-au făcut numeroase reeditări de colecţii clasice, intrate demult în conştiinţa publică, de la V. Alecsandri, Petre Ispirescu, G. Dem. Teodorescu, Ion Pop-Reteganul, I. G. Bibicescu, la D. Stăncescu, G. Catană, Tudor Pamfile şi alţii, în plus o serie de antologii importante [6].

Al treilea punct important din realizările folcloristice, în ultimele decenii, a fost studierea şi punerea în lumină ştiinţifică a activităţii şi meritelor unui număr considerabil de folcloriști din trecut, dintre care unii cunoscuţi, dar nestudiaţi mai adîncit, precum D. Cantemir, B. P. Hasdeu, T. T. Burada, S. Fl. Marian, C. Rădulescu-Codin, Andrei Bîrseanu, alţii, în schimb, de-a dreptul uitaţi sau neglijaţi ca D. Stăncescu, I. G. Bibicescu, G. I. Pitiş, N. I. Dumitraşcu, Gh. N. Dumitrescu-

---

[4] *Folclor din Transilvania*, 3 vol,. Bucureşti, 1962—1966 ; *Folclor din Oltenia şi Muntenia* 5 vol., Bucureşti, 1966—1969 ; *Folclor din Moldova*, t. II, Bucureşti, 1969 ; Angela Dumitrescu, *Balade oltenești*, Craiova, 1967 ; Marcel Locusteanu, Ilie Mitu, Aurelian I. Popescu, *Cîntece vechi din Oltenia*, Craiova, 1967 ; idem, *Cîntece bătrînești din Oltenia*, Craiova, 1968 ; Aurelian I. Popescu, *Cîntece bătrînești din Oltenia*, vol. II, Craiova, 1970 etc.

[5] I.C. Chiţimia, *Folclorul oltenesc în contextul folclorului naţional* (ms. 1969) ; idem, *Locul Ţării Bîrsei în folclorul naţional*, în formă restrînsă în „Astra" (Braşov), VII, 1970, nr. 7 (iulie), p. 15—16.

[6] Pentru date bibliografice vezi : A. Fochi, *15 ani de folcloristică în R.P.R.*, în „Revista de folclor", VIII, 1963, nr. 1—2, p. 124—139 ; I.C. Chiţimia, *Folclorul şi cercetările folclorice în anii puterii populare*, în R.I.T.L., XIII, 1964, nr. 3—4, p. 560—564 (reeditare revăzută : *Douăzeci de ani de cercetări folclorice (1944—1964)*, în *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Bucureşti, 1971, p. 394—399) ; între ediţii noi vezi Miron Pompiliu, *Literatură şi limbă populară* ediţie de V. Netea, Bucureşti, 1967; I. G. Bibicescu, *Poezii populare din Transivania* ediţie de Maria Croicu, Bucureşti, 1970 ; între antologii vezi *Antologie de literatură populară* : *vol. I Poezia* (Bucureşti, 1953), vol. II, *Basmul* (Bucureşti, 1956), vol. III, *Poveşti, snoave, legende* (Bucureşti, 1967) ; *Cinel-cinel*, culegere de proverbe de C. Mohanu (B.P.T.) Bucureşti, 1964 ; Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, 3 vol., Bucureşti, 1966 ; *Apa trece, pietrele rămîn — proverbe româneşti*, de G. Muntean, Bucureşti, 1966 ; G. Cătană, *Poveşti, balade, povestiri*, ediţie de V. Şerban, Timişoara, 1969.

Bistrița, G. T. Kirileanu etc. [7]. Am dat aci numai cîteva nume ilustrative, dar numărul total al celor studiați este mare și fiecare dintre ei își are aportul său științific bine definit, ca ramură folclorică, regiune geografică sau metodă de cercetare. De aceea, era necesar să se aprofundeze munca și contribuția folcloristică a unei epoci care constituie bază pentru cercetările de astăzi.

În al patrulea rînd, cercetările s-au îndreptat tot mai insistent asupra studierii valorilor artistice ale speciilor folclorice. Puncte de plecare se găsesc în acest sens în activitatea dinainte de ultimul război [8], dar de data aceasta nu s-a mers la filozofare sau considerații de domeniul comparatismului literar general, ci s-a încercat înțelegerea și evaluarea estetică a folclorului în complexitatea și interacțiunea lui națională sau în tablouri comparative internaționale, privind diferite specii : de poezie lirică sau epică, de poezie a obiceiurilor, de proză populară, teatru popular etc. [9]. Nu este locul să citez aici nume și lucrări (pentru ele se fac referințe în notele bibliografice), dar de la ideea că folclorul are o funcție socială și nu interesează valoarea lui literară, teorie emisă în Occident, unde folclorul a fost subminat de civilizație și nu mai dispunea de valori poetice elevate, prezente în sud-estul Europei, s-a revenit la prețuirea și marcarea frumuseților de creație, care aici în sud-estul Europei ating trepte emoționante și care au constituit fundament pentru literatura cultă. Doinele românești, cîntecele bătrînești, basmele, unele dintre bocetele vechi și colindele laice relevă note de mare inspirație, iar funcția lor socială a fost cu atît mai eficace, cu cît a fost susținută de expresia poetică.

Folclorul ca inspirație pentru scriitori a fost, de asemenea, luat în considerație în diverse studii și articole, învederîndu-se legătura indisolubilă între cele două ramuri, specifică literaturii române [10].

În general, ultimele decenii de activitate folcloristică au însemnat îndeobște un efort evident de urcare pe noi trepte științifice și rezultatele obținute sînt întărite de sintezele și culegerile de studii care au apă-

---

[7] Vezi, de asemenea, pentru totalitatea studiilor, A. Fochi, *op. cit.*, p. 126 și urm ; I.C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, 1968 ; idem, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1971, p. 399—401 și 404 ; vezi încă monografii mai noi : Ion Apostol Popescu, *Ion Pop Reteganul*, București, 1965 ; o serie de importante merite folcloristice privind Maramureșul, cu nume cunoscute și puțin cunoscute, apare în lucrarea lui Dumitru Pop, *Folcloristica Maramureșului*, București, 1970 ; pentru atmosfera de activitate și colaborare folcloristică vezi și *Scrisori către Artur Gorovei*, ediție și studiu introductiv de Maria Luiza Ungureanu, București, 1970.

[8] Vezi, de exemplu, studiile lui D. Caracostea, adunate recent în două volume : *Poezia tradițională română*, ediție de D. Șandru, București, 1969 (conține și studii rămase în manuscris) ; Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, ed. I, Cluj, 1937 ; ed. a II-a, Cluj, 1944 ; ed. a III-a, București, 1969.

[9] Pentru a nu repeta date bibliografice consemnate integral în alte lucrări ale noastre, trimitem la *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, p. 402—403 (se citează lucrările lui O. Papadima, Al. Bistrițeanu, Gh. Vrabie, Tr. Ionescu-Nișcov, Ion Taloș, D. Șandru, Radu Niculescu, Eugen Todoran, Al. Amzulescu, I.C. Chițimia etc.).

[10] Pentru date bibliografice amănunțite, vezi lucrarea noastră, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, p. 404 și A. Fochi, *15 ani de folcloristică în R.P.R.*, p. 139, n. 76 (în general este vorba de folclor ca sursă de inspirație și informație la : D. Cantemir, Gh. Asachi, N. Bălcescu, V. Alecsandri, C. Negruzzi, Eminescu, O. Goga, L. Blaga, I. Pillat etc.).

rut în special în ultimii cinci ani, traducînd fondul muncii asidue a mulţi ani anteriori [11].

În final, trebuie subliniat că toată această activitate folcloristică a fost sprijinită în mare măsură de organele de Partid, care apropiate fiind de cultura maselor populare, au ştiut să preţuiască şi să sprijine studierea valorilor ei. Această constatare este, în fapt, omagierea Partidului Comunist Român, pentru această resurecţie folclorică şi folcloristică, la care a contribuit considerabil.

[11] Citäm, spre ilustrare, T. Papahagi, *Poezia lirică populară*, Bucureşti, 1967; D. Caracostea, *Poezia tradiţională română*, 2 vol., Bucureşti, 1969 (anumite studii realizate în ultimele decenii); Ovidiu Papadima, *Literatura populară română*, Bucureşti, 1968; Gh. Vrabie, *Balada populară română*, Bucureşti, 1966; idem, *Folcloristica română*, Bucureşti, 1968; idem, *Folclorul — obiect — principii — metodă — categorii*, Bucureşti, 1970; O. Bîrlea, *Poveştile lui Creangă*, Bucureşti, 1967; Ion Apostol Popescu, *Studii de folclor şi artă populară*, Bucureşti, 1970; Al. Dima, *Arta populară şi relaţiile ei*, Bucureşti, 1971 şi altele; vezi şi materiale de deosebită importanţă, Ion Muşlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Haşdeu*, Bucureşti, 1970 (studiu introductiv şi indexarea sistematică a răspunsurilor).

68 BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

ARTISTUL ȘI SOCIETATEA. STRUCTURILE SOCIALE ȘI STATUTUL ARTISTULUI[1]

MIHAI NOVICOV

Pînă-n prezent relația „artist-societate" a fost analizată cu precădere ca o relație bipolară. Din acest punct de vedere estetica s-a resimțit îndelung de influențele exclusivismului romantic. În ceea ce urmează noi ne propunem să depășim această viziune; bizuindu-se pe de o parte pe descoperirile marxism-leninismului, iar pe de altă parte pe teoria diversității structurilor sociale, așa cum a fost ea întemeiată de sociologi ca Ferdinand Tönnies, Hans Anger, Talcott Persons, Georg Simmel, Moreno, Jean Stoetzel ș.a. [2].

Ipoteza noastră de lucru e că relația dintre artist și societate se stabilește la nivelul fiecăreia dintre structurile ce pot fi definite din punct de vedere cantitativ.

Am pornit totodată de la presupunerea că artistul reclamă societății în primul rînd consacrarea. Creația artistică este în toate cazurile comunicare. Artistul ca să existe are nevoie de un auditoriu. Absența auditoriului îl desființează pe artist.

Aparentele excepții nu pot anula această constatare. De bună seamă creația e și autoexprimare. Dar aceasta nu ajunge sieși decît în cazuri anormale. Pînă și în viața unor artiști ca Hölderlin sau Gauguin[3].

Evadarea din societate a fost ulterioară consacrării. Chiar dacă nu-l are, artistul își închipuie auditoriul căruia i se adresează.

Mai mult, auditoriul îl poate crea pe artist. La o distanță de o sută de ani, opera așa-zisului Kozma Prutkov nu poate fi desfăcută în contribuțiile celor trei autori ai mistificării. Publicul l-a consacrat pe Kozma Prutkov și autorul inexistent a intrat în istoria literaturii [4].

---

[1] Comunicare ținută la cel de al VII-lea Congres Internațional de Estetică, București 28 august — 2 septembrie 1972.

[2] Cf. *Sociologie generală. Probleme-Ramuri-Orientări*, volum coordonat de Miron Constantinescu, București, 1970.

[3] Vezi Mario de Micheli, *Mitu'rile evadării*, în *Avangarda artistică a secolului XX*, București, 1968, p. 45 și urm.

[4] Vezi, de pildă, volumul de *Opere complete* ale lui Kozma Prutkov, apărut în „Biblioteca poetului" la Leningrad în 1949, cu portret și biografie.

Artistul are, deci, în societate, un rol şi un statut [5]. Ambele decurg din împrejurarea că ceea ce creează (produce) artistul e în aparenţă lipsit de valoare de întrebuinţare, nu răspunde, după terminologia lui Marx, unei necesităţi imediate. De aici convingerea societăţii că-l „întreţine" pe artist. Instituţia mecenatului, dar şi condiţia artiştilor ambulanţi din evul mediu constituie ilustrări flagrante ale unei asemenea mentalităţi. În schimb, beneficiind de un regim de excepţie, artistul e obligat să asigure acelora care-l protejează producţii corespunzătoare nevoii lor de desfătare. Evident, simplificăm problema. Dar numai spre a-i evidenţia datele fundamentale. În societatea cu o organizare neevoluată ele apăreau cu pregnanţă. Avînd a executa cît mai exact comenzile beneficiarului, pentru anumite situaţii de excepţie, artistul era lăsat absolut liber să se autoexprime în voie în restul timpului [6].

Datele problemei s-au complicat odată cu dezvoltarea societăţii producătorilor de mărfuri, cu progresul civilizaţiei, dar mai ales în societatea capitalistă, cînd, ca urmare a proceselor enumerate, relaţiile dintre artist şi colectivul social beneficiar au devenit din ce în ce mai mediate. Dependenţa a devenit mascată, cum o arată atît de clar Lenin în articolul *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, iar odată cu această camuflare s-a ivit şi s-a consolidat revendicarea aşa-numitei „libertăţi absolute".

Aspiraţia supremă a artistului e consacrarea la nivelul macrostructurii sociale [7]. Însă accesul către aceasta i-a fost barat. În foarte interesantul roman *Abai* al lui Muhtar Auezov sînt descrise, între altele, şi competiţiile publice dintre akîni, ce se organizau periodic în Kazahstanul de altădată. Oricare tînăr avea libertatea să se prezinte şi să se producă. Dacă întrunea aprobarea majorităţii auditorului, era consacrat. La o procedură de acest fel, artistul de astăzi nici nu mai poate visa. Între el şi public s-a interpus antreprenorul.

Se pare că consacrarea cunoaşte cel puţin trei momente distincte şi de regulă succesive. Primul e adeziunea la un grup. Debutantul caută un cerc de prieteni, un cenaclu, cîteodată o redacţie. În autobiografia sa, Maiakovski [8] descrie foarte sugestiv cum l-a „descoperit" David Burliuk, determinînd în acest fel cel puţin drumul de început al marelui poet futurist. În istoria literaturii române, un rol de nucleu magnetic l-a jucat cîţiva ani în şir cenaclul „Sburătorul", datorită în mare parte predispoziţiei simpatetice a conducătorului său, Eugen Lovinescu.

Cercul următor îl formează ceea ce noi am numit convenţional „mediostructura artistică" [9]. I se mai spune (mai precis i se spunea) şi „boema", nume sub care ea a fost celebrată de poeţi. E o mediostructură închisă şi destul de severă. În raport cu nevoile macrostructurii sociale,

---

[5] În definirea acestor noţiuni ne-am orientat după Henri H. Sthal, *Status-uri, roluri, personaje şi personalităţi sociale*, în volumul *Sociologie generală*, p. 122–133.

[6] Într-o formă evoluată şi denaturată, relaţia aceasta primordială poate fi întrezărită chiar în raporturile dintre Molière şi Ludovic al XIV-lea, aşa cum sînt înfăţişate ele în cartea lui Mihail Bulgakov, *Viaţa domnului de Molière*.

[7] În legătură cu noţiunile macro, micro şi mediostructură, vezi Andrei Roth, *Individ colectivitate, societate*, în volumul *Sociologie generală*, p. 97–121.

[8] *Opere complete* în 13 volume, volumul I, Moscova, 1955, p. 20.

[9] Vei *Literatura şi societate*, „Ramuri", VII, 1970, nr. 8 (74), 15 august, p. 20.

rolul ei e de a bara calea impostorii. Într-un fel deci ea îndeplineşte aceeaşi funcţie ca şi „ breasla" în evul mediu. Aici aspirantul e verificat din punct de vedere profesional, deci estetic, sau, cu alte cuvinte, din punctul de vedere al talentului, al înzestrării. E un fel de purgatoriu prin care oricare artist trebuie să treacă. Abia căpătînd girul lui artistul se simte în putere să întreprindă ceva pentru a obţine consacrarea supremă în sfera macrostructurii sociale.

Dar în societatea capitalistă lucrurile se complică şi datorită cenzurii pe care ea o exercită prin reprezentanţii săi. Mediostructura artistică joacă aici şi rolul unui fel de membrană protectoare. Protectoare în două sensuri. Îl protejează pe artist de ingerinţele incompetente ale unor impostori, îi asigură înlăuntrul mediostructurii căreia îi aparţine o deplină libertate de autoexprimare, dar protejează şi societatea de efectele indezirabile pe care le-ar putea avea ecourile unor anumite creaţii artistice într-o sferă mai largă. Se realizează un fel de contract nescris. Societatea îi asigură artistului condiţii necesare şi libertate de a experimenta; în schimb, artistul se angajează să nu depăşească limitele astfel stabilite, să nu se adreseze mulţimilor peste capul acelora care-i „garantează" libertatea. Orice încălcare a contractului e sever sancţionată. Destinul unui Garcia Lorca, sau al unui Nazim Hikmet, sînt în acest sens edificatoare. După cum în acelaşi context se înscrie şi expansiunea ameninţătoare a producţiilor de masă pseudoartistice. „ Mediostructura artistică" e un fel de laborator care lucrează pentru societate. Care anume din rezultatele acestei activităţi vor fi selectate pentru producţia în serie hotărăşte altcineva.

Există totuşi cazuri notabile care contrazic această schemă. Sistemul de relaţii astfel întreţesut îl destramă valorile proeminente. E o situaţie pe care fiecare artist şi-o doreşte, dar pe care o cuceresc foarte puţini. Pentru a vedea de ce şi cum, e necesar să ţinem seamă şi de faptul că în capitalism sistemul macrostructurilor e departe de a fi omogen. El se diferenţiază în primul rînd din punct de vedere de clasă; în al doilea rînd, sub raportul pregătirii culturale etc. Clasa dominantă, burghezia, are în mînă doar pîrghiile de comandă, ea nu este în măsură însă să prestabilească şi necesităţile estetice ale unor pături sociale mai largi.

Izolate de „ mediostructura artistică", macrostructurile sociale nu sînt totuşi indiferente faţă de ea. Dinamica relaţiilor e aici în mod evident bivectorială. Artistul îşi caută publicul iar publicul îşi caută artistul. Contradicţiile de clasă joacă şi ele un rol substanţial. Tot ce nu este agreat de clasa stăpînitoare la putere, atrage în mod firesc atenţia simpatetică a claselor asuprite şi nemulţumite. De aici senzaţia permanentă, ce ne urmăreşte de-a lungul istoriei tendinţelor artistice, a unei alianţe „spontane" dintre mişcările artistice de avangardă şi mişcările politice revoluţionare. Dar de aici îşi trage izvorul şi tragedia multor poeţi care devansau timpul. Ei au rămas neînţeleşi pentru că aliaţii lor fireşti n-au putut să-i înţeleagă.

Vorbind într-un loc despre Hlebnikov, Maiakovski spune că există poeţi pentru consumatori şi poeţi pentru producători[10]. Din punct de vedere social, aceştia din urmă sînt tot atît de necesari ca şi primii. Pentru că fără eforturile lor, adeseori chinuitoare, arta nu se poate înnoi, iar fără continua înnoire, nici nu-şi poate îndeplini funcţia socială. „ Artiştii pentru

[10] Vezi V. Hlebnikov, în vol. XII al *Operelor complete*, Moscova, 1959, p. 23 şi urm.

producători" nu pot aspira însă la consacrarea imediată în sfera macrostructurilor. În procesul luptelor sociale, clasele revoluționare selectează de regulă, pentru a se regăsi în operele lor, și pentru a se simți mobilizate de ele, pe acei artiști care în mișcarea de devenire a artei valorifică doar cuceririle altora (sau ale lor) pentru a propulsa în forme mai accesibile adevărurile descoperite. În această ipostază ei sînt atît inventatori, cît și popularizatori geniali. Cîteodată împlinesc ambele roluri. Dar sînt cazuri foarte rare.

Situația aceasta se schimbă radical ca urmare a revoluției socialiste. Primul act al ei e desființarea cenzurii instituite de burghezie prin proprietatea privată asupra mijloacelor de difuzare a artei, și, deci, desființarea din acest punct de vedere a „membranei" protectoare dintre mediostructură artistică și masa largă a consumatorilor de artă. Poeții dobîndesc accesul liber în cetate. Dar astfel se ivesc probleme noi, de asemenea de o oarecare complexitate. Și pentru că despre această realitate foarte modernă e încă dificil a se teoretiza, ne vom limita la cîteva considerații ce ne-au fost sugerate de experiența românească, care ne este, în mod explicabil, mai bine cunoscută.

Astfel, senzația primă era că în general mediostructura artistică nu mai e necesară. Dar vremea a corectat această concluzie pripită. După cum a ieșit în evidență mai ales după Congresul al IX-lea al P.C.R., neluarea în considerație a criteriului estetic în aprecierea operelor de artă a dus la confuzii și greșeli [11]. Dar nici de o izolare a „ lumii artistice" nu mai poate fi vorba din moment ce societatea socialistă ca un tot unitar ce se autoconstruiește conștient încadrează organic creația artistică în efortul general al întregului popor. Relația între artist și beneficiar redevine deci nemediată, ceea ce nu înseamnă însă că dispare orice contradicție dintre artist și publicul său.

Problema mai generală a contradicțiilor în societatea socialistă a fost dezbătută în anii din urmă în cîteva dintre documentele programatice ale P.C.R. [12], iar concluziile la care s-a ajuns ne vor fi de folos, credem, și în dezbaterea problemelor mai concrete pe care încercăm să le abordăm. Contradicția dintre artist și publicul său este, în concepția noastră, dintr-un anumit punct de vedere, o contradicție imanentă. „ Experimentele" fără de care arta nu se poate înnoi, nu pot fi acceptate de public decît după ce s-au transformat din „experimente" în „ experiență", ceea ce reclamă cîteodată un timp destul de îndelungat. Dar în societatea burgheză, din cauza „statutului" special ce se prescrie artiștilor, această contradicție le apare ca insolubilă. Artistul are senzația că e condamnat să se sufoce în imperiul propriei sale libertăți. În societatea socialistă însă, contradicția se „ soluționează" sub ochii artiștilor în procesul unei activități multilateral coordonate, pe care construcția socialismului o presupune. Azi, în Republica Socialistă România, artiștilor le e

---

[11] *Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român 19—24 iulie, 1965*, București, p. 95—96; vezi de asemenea *Cuvîntarea la adunarea generală a scriitorilor* (16 noiembrie 1958), în Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul desăvîrșirii construcției socialiste*, vol. III, București, 1969, p. 666.

[12] Vezi, de pildă *Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român* (3—5 noiembrie 1971), București, 1971, p. 33—42.

asigurată libertatea deplină de a experimenta şi a se pronunţa asupra valabilităţii experimentelor. Însă „ laboratorul" acesta nu mai e izolat de exigenţele estetice ale beneficiarilor. Macrostructura socială, din ce în ce mai unitară, şi datorită eforturilor crescînde de ridicare a nivelului cultural al poporului, a căpătat şi ea posibilitatea să dialogheze nestingherit cu artiştii săi. Dorinţa de înţelegere e reciprocă. E de la sine înţeles că armonizarea nu se produce automat. Însă condiţiile armonizării sînt asigurate. Distanţa dintre consacrarea pe plan artistic şi consacrarea prin încorporarea în conştiinţa opiniei publice se micşorează treptat. Ele tind a se contopi într-o consacrare unică, prin care, credem, se va restabili condiţia natural-umană a artistului, ce fusese, timp de milenii, alterată datorită proprietăţii private asupra mijloacelor de producţie. Ceea ce va însemna şi un triumf al artei şi un triumf al omului.

607

C. DIMITRESCU-IAȘI ESTETICIAN ȘI CRITIC LITERAR

IOAN N. VLAD

Dintre multiplele laturi în care s-a manifestat personalitatea profesorului de istorie a filozofiei de la Universitatea din București [1], două au rămas mai puțin cunoscute : estetica și critica literară. C. Dimitrescu-Iași a fost cunoscut mai mult ca pedagog decît ca filozof, iar studiile publicate în cele două reviste pe care le-a înființat și condus [2] au fost considerate studii de *psihologie socială*, cînd în realitate ele sînt studii de sociologie, de estetică și de critică literară.

Preocupările lui C. Dimitrescu-Iași pentru știința frumosului, ca și pentru critica literară, încep chiar din anii cînd își pregătea doctoratul la Berlin și Leipzig. Lucrarea de doctorat *Der Schönheitsbegriff*, a fost abia de curînd cercetată [3]. Cît despre studiile de critică literară, cele mai consistente, nu s-a făcut pînă acum nici o referire la ele, iar cele semnate cu pseudonimul *Faust*, pe care C. Dimitrescu-Iași le-a publicat în ziarul „Drapelul", al cărui redactor a fost cîtăva vreme, ca și cel publicat în revista „Ileana" sub semnătura sa [4], sînt total necunoscute.

---

[1] C. Dimitrescu-Iași s-a născut la 25 februarie 1849, la Iași. Studiile liceale și universitare le-a urmat la Iași. S-a specializat în filozofie la Berlin și Leipzig (1875—1877), obținînd titlul de *doctor* în filozofie cu teza *Der Schönheitsbegriff*. Reîntors în țară, își reia activitatea ca profesor de filozofie la liceul din Bîrlad, iar un an mai tîrziu este numit inspector general al învățămîntului. În același an —1878—ocupă prin concurs catedra de pedagogie, psihologie și estetică la Universitatea din Iași, unde a funcționat pînă în noiembrie 1885, cînd este transferat la București la catedra de filozofie, vacantă prin decesul lui Ion Zalomit. La București a predat istoria filozofiei vechi și medievale, sociologia și etica. A predat și *pedagogia*, dar numai la Școala normală superioară și apoi în 1898 la Seminarul pedagogic universitar. A fost ales rector al Universității din București între anii 1898—1911. În iulie 1916 a fost pensionat de la catedră, iar din toamna anului 1919 și de la conducerea Seminarului pedagogic. A murit la 16 aprilie 1923, fiind înmormîntat la Turnu Severin, unde se retrăsese după pensionare.

[2] „Revista pedagogică", București, 1891—1902 și „Revista de filozofie și pedagogie", 1906.

[3] Ernest Stere, *O contribuție românească la estetica secolului XIX, „Der Schönheitsbegriff" de C. Dimitrescu-Iași*, în „Revista de filozofie", tom. 11, 1964, nr. 5.

[4] C. Dimitrescu-Iași, *Arta națională*, în „Ileana", an. I, 1900, nr. 2.

REV. IST., TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 4, p. 607—614 BUCUREȘTI, 1972

C. Dimitrescu-Iaşi a semnat un număr mare de articole politice în cele două ziare: „Democraţia" (1888) şi „Drapelul", cu pseudonimele *De la Molna*, *De la Cosla*, *Ben Kahir*, *Don Diego*, şi articolele de critică literară cu cel de *Faust* [5].

Teza de doctorat a fost elaborată şi publicată la Leipzig în timpul cînd pe plan european se dădea lupta — în domeniul esteticii — între partizanii formei şi cei ai conţinutului. C. Dimitrescu-Iaşi intră şi el în această dispută, desigur, cu arme neegale, dar cu seriozitate şi cu pregătirea ce-l caracteriza. După ce înregistrează lupta dintre realism şi idealism, se aşează net pe o poziţie realistă, criticînd caracterul pronunţat metafizic al esteticii, care nu reuşeşte să rezolve problemele cele mai importante. Reluînd ideea lui Zimmermann, care sesizase şi semnalase deficienţele esteticii idealiste, C. Dimitrescu-Iaşi o ataca şi el, învinuind-o că se ocupă mai mult de probleme psihologice şi de metafizică şi doar pe departe de cele estetice. Procedînd în modul acesta, estetica idealistă lua în considerare cauza ultimă, absolutul, drept motiv fundamental al faptului de a plăcea. Frumosul, după această teorie neştiinţifică, nu ne place pentru că este frumos, ci pentru că este o manifestare a absolutului, a ideii, sau pentru că ar fi de esenţă divină [6].

Observînd această eroare a esteticii timpului său, C. Dimitrescu-Iaşi sesizează un fapt caracteristic: sub influenţa dezvoltării ştiinţelor naturii a apărut o înclinare specială spre cercetări pozitive în toate domeniile culturii, care au dat naştere unor rezerve de speculaţie, în general, şi în estetică unei concepţii realist-naturaliste. În această atmosferă îşi face loc un curent nou, care încerca să întemeieze o estetică pozitivă, pornind de la experienţă [7].

Dar izolarea speculaţiei, releva C. Dimitrescu-Iaşi, s-a dovedit dezavantajoasă pentru ambele părţi, încît şi ştiinţele naturii au simţit nevoia să se apropie de speculaţie — adică de a nu rămîne pur descriptive —, precum filozofia s-a simţit *constrînsă* să părăsească sferele înalte ale speculaţiei şi să coboare la experienţă, spre a-şi confrunta continuu ideile sale îndrăzneţe cu rezultatele ştiinţelor experimentale [8].

Această încercare există, scrie C. Dimitrescu-Iaşi, şi în domeniul esteticii. Se căuta să se împace idealismul cu realismul. Vischer recunoştea, într-o anumită măsură, valoarea formelor în estetică, forma fiind aceea care produce efectul, impulsia estetică, pentru că forma, spunea el, este ordine, iar ordinea este de natură spirituală. Ea este, după expresia lui Vischer, „Einheit in vielen" — unitate în diversitate. Teoria lui Vischer avea însă şi o implicaţie pedagogică. Dacă forma ca ordine e de natură spirituală, frumosul fiind o formă, iar forma ordine, înseamnă că frumosul are o valoare educativă.

---

[5] Studiile de critică literară le-am descoperit ca fiind ale lui Dimitrescu-Iaşi prin raportare la celelalte studii ale sale şi mai ales la *interviul* ce i s-a luat, de ziarul „Adevărul", în legătură cu polemica dintre Gherea şi Vlahuţă pe tema scopului artei. (Anghel D.C. . . , *La d. C. Dimitrescu-Iaşi*, în „Adevărul", an. VII, nr. 1829 din 4 aprilie 1894).

[6] C. Dimitrescu-Iaşi, *Der Schönheitsbegriff*, Leipzig, 1877, p. 8.

[7] *Ibidem*, p. 9.

[8] *Ibidem*, p. 10.

C. Dimitrescu-Iaşi analizează şi el forma, dar o priveşte într-o accepţie mai largă, aşa cum făcea Zimmermann, care o considera modul de legătură a părţilor în general. Între poziţiile celor doi esteticieni, Vischer şi Zimmermann, el a încercat să lămurească, să dea o soluţie în această problemă. De altfel, în teza sa de doctorat, C. Dimitrescu-Iaşi s-a ocupat de formă ca element obiectiv al frumosului [9]. Referindu-se la culoare, lumină, ton, linie, suprafaţă şi mişcare, C. Dimitrescu-Iaşi motivează că acestea sînt ultimele reprezentări din care este alcătuită întreaga noastră lume estetică; ele sînt, într-un fel oarecare, materia fenomenelor frumosului şi din varietatea de combinări a acestora ia naştere întreaga varietate a frumosului. În al doilea rînd, subliniază el, aşa cum faptele simţirii sensibile ca stări ale conştiinţei îşi găsesc ultimele lor clarificări în conştiinţă[10], înseamnă că simţirea plăcerii se manifestă ca o acceptare din partea conştiinţei, iar neplăcerea ca o alungare a tuturor stărilor de conştiinţă defavorabile. Deşi numai în mod provizoriu, C. Dimitrescu-Iaşi constată, cum se exprima el, „că frumosul constă în raporturi obiective de formă", există totuşi raporturi care trezesc plăcerea prin jocul fanteziei. Dar, cum mişcarea este legea vieţii şi a conştiinţei umane, conştiinţa se găseşte într-o permanentă schimbare: stările conştiente devin inconştiente, şi invers. Deşi această mişcare provine, relevă C. Dimitrescu-Iaşi, atît din cauze externe, cît şi din cauze interne, totuşi numai o parte din reprezentări devin conştiente, şi „îngustimea conştiinţei explică lupta stărilor, ca şi înlocuirea sau opoziţia lor în conştiinţă" [11].

„Pe o treaptă superioară a conştiinţei — subliniază C. Dimitrescu-Iaşi — cu apariţia conştiinţei de sine şi a deosebirii dintre eu şi non-eu apare şi o preţuire a non-eului [12] şi se produce un fel de simţire plăcută faţă de acestea", autorul acordîndu-le o valoare practică [13]. Mergînd mai departe cu analiza stărilor de conştiinţă, deşi nu totdeauna fiind cea mai fericită, şi făcînd apel atît la ştiinţele experimentale, cît şi la filozofie, el ajunge, în final, la concluzia că şi în estetică forma şi conţinutul formează o unitate. Aceste elemente esenţiale ale esteticii nu pot fi deci despărţite, nu pot fi separate. În acest mod privind lucrurile, el încerca să dea o semnificaţie ideală artei pur formale, pentru ca aplecarea spre formă să fie totdeauna explicată prin momentele ideale [14].

În stabilirea conţinutului conceptului de frumos, C. Dimitrescu-Iaşi, făcînd abstracţie de categoriile metafizice, foloseşte experienţa interioară şi exterioară, urmînd ca prin ea să găsească geneza ideii de frumos şi „obiectivarea ei în artă şi în natură" [15]. Dacă legăturile asociative dintre formele exterioare şi cele interioare constituie elementul esenţial al integrării frumosului în conştiinţa omului, elementul însă care realizează această legătură este, după el, *factorul ideal*; el este acela care produce „*armonia* între elementele subiective şi cele obiective, prin care sînt

---

[9] C. Dimitrescu-Iaşi, *op. cit.*, p. 11.
[10] *Ibidem*, p. 23.
[11] *Ibidem*, p. 24.
[12] *Ibidem*.
[13] *Ibidem*, p. 26.
[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*, p. 80—81.

activizate plăcerile superioare estetice" [16]. În concluzie, conchide C. Dimitrescu-Iaşi, „raporturile de forme constituie temeiul frumosului" [17].

Aceeaşi idee o va urmări şi în lucrarea de la concursul pentru ocuparea catedrei universitare, alcătuită din trei discipline : pedagogie, psihologie şi estetică, în 1878, ca şi în substanţialele sale studii de estetică şi critică literară de mai tîrziu. În fiecare idee despre lume, releva el, descoperim „*două* elemente constructive: *elementul obiectiv* (impresiunea exterioară) şi *elementul subiectiv* (facultăţile noastre percepătoare") [18]. Fiecare din ele, „în proporţii diferite", contribuie la producerea sentimentelor estetice [19]. Şi aici, ca şi în teza de doctorat, C. Dimitrescu-Iaşi admite *două* forme pentru frumos : *o formă inferioară*, care corespunde senzaţiilor estetice simple, şi *o formă superioară*, corespunzînd senzaţiilor superioare estetice. Din forma lor de bază, — adică din relaţiile obiective, acestea tind către o ţinută ideală [20], dar fără ca ele să se găsească „în proporţii egale" în toate manifestările frumosului.

Pentru C. Dimitrescu-Iaşi, arta este una din manifestările vieţii unui popor. În artă se exteriorizează caracterele individualizate ale unei naţiuni. Arta exprimă viaţa sufletească a unui popor într-un moment dat. Dar opera de artă nu este numai un produs individual, ea este *socială*, pentru că individul este un produs al întregului complex de forţe care alcătuiesc viaţa sufletească a unui popor [21]. Întreaga latură subiectivă a individualităţii se formează sub influenţa mediului natural şi social.

C. Dimitrescu-Iaşi nu se desprinde de influenţa lui Taine, dar consideră că arta este o manifestare strîns legată de aspiraţiile poporului. Artistul, scrie el, este un purtător al geniului naţional. Dacă ştiinţa are caracter de universalitate, din ale cărei produse se înfruptă toate popoarele, arta exprimă sensibilitatea unui popor. Artistul, „*cu întreaga lui subiectivitate, este o oglindă în care se răsfrîng mişcările vieţii sufleteşti ale unui popor*" [22].

C. Dimitrescu-Iaşi consideră arta ca un produs social şi pe creatorul de cultură obligat să-şi soarbă seva creaţiei din realităţile vieţii. Situîndu-se pe poziţiile filozofiei materialiste, el îl critică pe Ernest Renan, partizanul *aristocraţiei literare* şi, în general, pe toţi aceia care susţineau că arta „*e prilejul unei minorităţi alese*" [23]. El a demonstrat pînă la evidenţă necesitatea răspîndirii culturii artistice în masă, a susţinut teza ridicării maselor prin cultură, spre a putea gusta opera de artă. Pe aceeaşi linie de preocupări, C. Dimitrescu-Iaşi a criticat burghezia pe considerentul că deţinînd puterea n-a făcut altceva decît să-şi apropie numai pentru sine datele ştiinţei şi ale frumosului. El o învinuie că urmăreşte doar un singur ideal : îmbogăţirea, şi că antrenată pe această linie de preocupări, lasă de o parte cele mai înalte şi mai umanitare idealuri.

---

[16] *Ibidem*, p. 81.

[17] C. Dimitrescu-Iaşi, *A se caracteriza impresiunile diferite ce produce asupra omului frumosul cînd este perceput prin simţul auzului şi prin al vederii*, în „Buletinul oficial al Ministerului Instrucţiunii Publice şi al Cultelor", nr. 3, 1885.

[18] *Ibidem*.

[19] *Ibidem*.

[20] C. Dimitrescu-Iaşi, *Der Schönheitsbegriff*, p. 81

[21] D. Dimitrescu-Iaşi, *Arta naţională*, „Ileana", an. I, 1900, nr. 2, p. 1.

[22] *Ibidem*, p. 2.

[23] C. Dimitrescu-Iaşi, *Spiritul democratic în literatură, arte şi ştiinţă*, în „Revista pedagogică", an. I, 1892, nr. 3 şi 4, p. 101.

Evidențiind caracterul umanizant al artei, C. Dimitrescu-Iași îndeamnă pe cei în drept să nu nesocotească influența pe care o exercită arta în formarea omului. „Cu cît cercul celor care pot aprecia mersul științei și al artei crește, cu atît importanța socială a acestor producțiuni mintale sporește" [24]. Sporind, crește și emulația care, la rîndul ei, „îmboldește progresul" [25].

Dar dezvoltarea artei și a culturii implică o atitudine severă față de acel care se ocupă cu critica literară. Făcînd o deosebire între „darul creației" și „ *darul criticii sau al aprecierii lucrărilor altora*" [26], C. Dimitrescu-Iași ajunge la concluzia că această activitate, „*critica* (. . .) e o artă specială care presupune multe cunoștinți de viață și de oameni și multă *obiectivitate*, daruri cu greu de însușit pentru acel care se adîncește în țesătura propriei sale concepțiuni, pentru acela care e preocupat de a-și înfige personalitatea sa în mișcarea științifică sau literară" [27].

Punctului de vedere fals al acelora care susțin pregătirea unei aristocrații intelectuale, Dimitrescu-Iași îi opune un punct de vedere democratic nou pentru vremea respectivă: acela al democratizării artelor, în sensul ca acestea să fie puse la îndemîna celor mulți. Artele frumoase, accentuează el, „părăsind cercul îngust convențional de pînă acum, ele devin în același timp mai omenești" [28]. De aceea cere cu insistență criticului să îmbrățișeze un punct de vedere nou în prezentarea unei opere de artă, să exploreze adînc fondul uman și să încerce căi noi „*în ceea ce privește procedările artelor frumoase*" [29].

Apariția volumului III din *Studiile critice* ale lui Dobrogeanu-Gherea i-au dat prilej lui C. Dimitrescu-Iași să vină cu unele precizări de modul cum trebuie făcută o critică științifică și să pretindă cronicarilor literari corectitudine, supleță și eleganță în stil, rolul lor fiind de a aduce la cunoștința cititorului o cît de sumară și inteligentă prezentare a conținutului unei opere literare apărute.

Profesorul care și-a publicat primele lecții de sociologie în „Lumea Nouă", ziarul social-democrației române, atrage atenția publicului cititor cît și criticilor literari că studiul lui Gherea este incontestabil un eveniment literar important, atît pentru partizanii, cît și pentru „adversarii teoriilor acestui scriitor distins" [30]. Apropiindu-se sensibil de critica științifică, C. Dimitrescu-Iași relevă valoarea atît a acestor teorii critico-estetice, „care au început să se afirme" [31], cît și a locului valoros pe care Gherea îl ocupă în cadrul acestui curent. El îndeamnă pe cronicari să țină seama de evoluția criticii, pentru că astăzi ea „*nu e numai estetică în acțiune*, estetică aplicată, ci îmbrățișează un cîmp mult mai larg; ea

---

[24] *Ibidem*, p. 101.

[25] *Ibidem*, p. 106.

[26] C. Dimitrescu-Iași, *Icoane din viață. Recenzentul*, în „Revista pedagogică", an. I, 1893, nr. 5 și 6, p. 181.

[27] *Ibidem*.

[28] C. Dimitrescu-Iași, *Icoane din viață. Recenzentul*, în „Revista pedagogică", I, 1893, nr. 5—6, p. 106.

[29] *Ibidem*, p. 107

[30] C. Dimitrescu-Iași, [Faust], *Estetica și critica modernă*, în „Drapelul", nr. 30, 1897 din 17 iunie, p. 1.

[31] *Ibidem*.

lămurește relațiile dintre artist și mediul economic și social, ea face *istoria explicativă a nașterii, înfloririi și decadenței curentelor estetice*"[32].

Considerațiile de natură estetică de mai sus sînt reluări și amplificări de altfel ale unor idei formulate mai puțin limpede în teza de doctorat. Frumosul nu este deci un har dumnezeiesc. Pentru estetica modernă „frumosul e pur și simplu ceea ce ne place. Estetica modernă nu deduce legile sale de la o definiție aprioristică a frumosului, ci caută să ajungă la noțiunea frumosului pe calea experienței", cum spune Fechner, de jos în sus, iar nu de sus în jos"[33].

Estetica, semnala C. Dimitrescu-Iași a făcut mari pași înainte, întrucît nu s-a desprins total de psihologia modernă. Mergînd în paralel cu ea, considerînd frumosul ca un produs al experienței, iar pe artist „un om talentat care știe să ne emoționeze, să creeze opere plăcute nouă"[34] și strîns legate de mediul social-economic, C. Dimitrescu-Iași se apropie de estetica științifică, fiind printre cei dintîi esteticieni ai noștri care au tratat, în secolul trecut, problemele estetice de pe poziții atît de înaintate.

Elogiind meritele lui Gherea, C. Dimitrescu-Iași îl considera pe acesta un reprezentant autentic, la noi, al esteticii științifice, un om care e la curent cu „cuceririle ce această știință a făcut și face necontenit"[35].

Deși la data cînd publica aceste studii de estetică și de critică literară era înregimentat în partidul liberal, C. Dimitrescu-Iași a ținut totuși să fie obiectiv. El emite judecăți de valoare judicioase față de critica profesată de C. Dobrogeanu-Gherea. Critica științifică, releva el, „nu e un complex de dogme pe care să le înveți pe dinafară"; Gherea scrie pentru o anumită ideologie, scrie îndemnat „de o impulsiune intimă care are aproape forma conștiinței unei misiuni"[36].

Dîndu-și seama că Gherea are într-adevăr o misiune de îndeplinit prin activitatea sa literară, C. Dimitrescu-Iași a îmbrățișat cu căldură tezele sale, le-a apărat, le-a făcut cunoscute și mai ales i-a evidențiat autorului lor „verva-i simpatică și talentul superior cu care s-a achitat ... de această primă parte a misiunii sale"[37]. Și aceasta cu atît mai mult cu cît Gherea avea în fața sa o doctrină susținută la noi „de un om de valoarea d-lui Maiorescu"[38]. El va recunoaște — îmbrățișînd teoria lui Taine — că o operă de artă e produsul rasei, al mediului și al momentului istoric și în consecință trebuie să se cunoască elementele determinate, fie de criza literară, fie de abundența lor.

Gherea, sublinia în același timp C. Dimitrescu-Iași, a aplicat „cu talent și fecunditate" literaturii române metoda de cercetare „a criticii științifice europene"[39]. Ceva mai mult, el a „sistematizat-o, a adîncit-o"[40]. Opera lui Gherea poartă deci pecetea imparțialității, „este apanagiul

---

[32] *Ibidem.*
[33] *Ibidem.*
[34] *Ibidem.*
[35] *Ibidem.*
[36] *Ibidem.*
[37] *Ibidem.*
[38] *Ibidem*
[39] C. Dimitrescu-Iași, [„ Faust"], *Critica și politica*, în „Drapelul" an. I, 1897, nr. 32 din 19 iunie, p. 1.
[40] *Ibidem.*

spiritelor mari" și, ca atare, „pamfletarii de rînd nu o pot măcar pricepe"[41]. Critica lui Gherea e firească și decurge din natura obiectivă a fenomenelor social-politice. Celor neavizați, celor care au făcut din critică un mod vulgar de a aprecia o operă de artă, C. Dimitrescu-Iași le atrage atenția că Gherea fiind partizan al *concepției materialiste* în istorie, numai aceasta este cauza care „i-a permis [...] să adîncească și să sistematizeze metoda de cercetare a criticii științifice"[42].

Ce rost are critica? Gazetarul care și-a exprimat în mod liber crezul ideologic în ședințele intime de la restaurantul *Colaro*, locul unde se întîlneau cei mai de seamă oameni de știință și unde veneau mulți gazetari ca să-și îmbogățească dosarul cu informații[43], găsește momentul, cu prilejul apariției volumului III al lui Gherea, să-și expună părerea și să definească esența și dinamica criticii literare. „A critica, în sensul modern al cuvîntului, subliniază esteticianul și sociologul nostru, înseamnă în primul rînd a analiza, a găsi legătura cauzală dintre fenomenele literare și cele cosmice și sociale; analiză ce nu implică nici aprobare, nici dezaprobare. Dimpotrivă, omul politic caută să înrîurească asupra fenomenelor sociale, să le modifice în sensul pe care le crede utile"[44]. Pentru a face însă o critică judicioasă, criticul trebuie să facă apel la inteligența sa, iar în activitatea politică „mai cu seamă la voință".

Criticilor-gazetari înclinați către critica pătimașă și care întrec măsura, C. Dimitrescu-Iași le răspunde pe scurt: „Cînd treci peste normele bunei cuviinți nu poți avea dreptul să ți se răspundă"[45]. Era un afront serios, pornit de la un gazetar încercat, de la un sociolog care a fost întotdeauna împotriva violențelor de limbaj, de la un estetician și om politic care a cerut și a militat pentru instaurarea unei „polemici pozitive", încercînd astfel să aducă în viața publică un mod nou de comportare: „Cred, — spune el —, că nu strică să încercăm, cel puțin din cînd în cînd, a împămînteni în luptele noastre de condei *politica pozitivă* — poate că e singura folositoare din punctul de vedere al publicului cititor"[46].

În optica lui de sociolog, pedagog și estetician, *arta are un caracter umanizant*. Exprimînd acest aforism, C. Dimitrescu-Iași îl va întregi cu mai multă substanță probatorie, apropiind astfel arta de știință, amîndouă avînd același caracter formativ. Cele mai idealizate lucrări ale artei, subliniază generosul profesor, ca și cele mai abstracte calcule ale științei, „au fiecare o *latură omenească*, în virtutea căreia trăiesc"[47].

Consecvent acestei idei, C. Dimitrescu-Iași a căutat să explice implicațiile etice ale artei și a încercat, în același timp, să demonstreze că

---

[41] *Ibidem.*

[42] *Ibidem.* El remarcă cu acest prilej că, „și politica se servește de rezultatele activității practice a criticii istorice".

[43] Dr. N. Leon, *Note și amintiri*, București, 1933, p. 167.

[44] Faust (C. Dimitrescu-Iași), *Critica și politica*, în „Drapelul", an. I, 1897, nr. 32 din 19 iunie.

[45] Don Diego (C. Dimitrescu-Iași), *Nostimade din presa noastră*, în „Drapelul", an. I, 1897, nr. 50 din 20 iulie, p. 1.

[46] C. Dimitrescu-Iași, *Polemica pozitivă*, în „Drapelul" an. I, 1897, nr. 17, mai, p.1.

[47] C. Dimitrescu-Iași, *Spiritul democratic în literatură, arte și știință*, în „Revista pedagogică", an. I, 1893, nr. 5—6, p. 106.

atît etica cît şi estetica „au de subiect sufletul omenesc"[48]. Oamenii trăiesc într-o concordanţă comunitară rezultată din sentimentele şi năzuinţele morale şi sociale şi a cultiva aceşti parametri ai personalităţii umane înseamnă „a stimula progresul omenirii spre ideal, a prepara fericirea viitoare"[49]. Şcoala, arta şi morala au îndatorirea de a cultiva instinctele sociale, spre a pune stavilă sentimentelor antisociale care frînează „aspiraţiile cele mai frumoase ale sufletului omenesc"[50]. Arta, scrie C. Dimitrescu-Iaşi, are o misiune nobilă: scopul ei este de „a lărgi cercul simpatiilor noastre, a cultiva în noi sentimentul solidarităţii omeneşti"[51].

C. Dimitrescu-Iaşi, preocupat în mod deosebit de problemele sociale, aşează arta în rîndul ştiinţelor formative, umanizate, „integrînd frumosul în moral, reprezentînd viaţa aşa cum este [...] crescînd în puterea vie a adevărului"[52].

Să nu uităm că el a militat pentru o pedagogie naţională, dedusă din folclor, invitînd pe acei care se ocupau de destinele poporului nostru să se inspire din geniul acestui popor şi să-i cunoască modul de a gîndi şi de a simţi: trebuie să citească „în basmele şi legendele populare, în doinele şi baladele sale, în tradiţii şi obiceiuri, în întregul său fel de a fi"[53].

Putem dar să readucem această personalitate pe planul actualităţii şi în domeniul esteticii şi al criticii literare româneşti şi să reţinem, referindu-ne şi la el, un aforism al lui G. Ibrăileanu: „Gustul estetic al publicului este o superioritate naţională şi a feri de scădere şi de pervertire gustul poporului este un act de patriotism".

---

[48] Faust (C. Dimitrescu-Iaşi), *Artă şi morală*, în „Drapelul", an. I, 1898, nr. 266 din 4 martie.

[49] *Ibidem.*

[50] *Ibidem.*

[51] *Ibidem.*

[52] C. Dimitrescu-Iaşi, *Un document omenesc*, în „Revista pedagogică", seria a II-a 1894, nr. 7, 8, 9, p. 304.

[53] „Revista pedagogică", an II, 1893, nr. 4 şi 5, p. 174.

ION CHINEZU, ISTORIC ŞI CRITIC LITERAR

DOINA GRAUR şi BUCUR ŢINCU

Ion Chinezu s-a născut la 15 august 1894, în comuna Sînta-Ana de Mureş, dintr-o familie ţărănească dîrză, de veche tradiţie (numele său are ca etimon cuvîntul „cneaz"), care are importanţa unei matrice stilistice în configurarea viitorului cărturar. Şi-a petrecut copilăria în satul natal, pentru care a păstrat toată viaţa o chinuitoare nostalgie. A urmat liceul catolic din Tg. Mureş, unde pasiunea lui de informaţie s-a afirmat de timpuriu, uimindu-şi profesorul de latină cu ştiinţa sa, ca şi pe toţi dascălii şi colegii unguri, prin cunoştinţele de limbă şi literatură maghiară. Studiază apoi la Facultatea de Teologie din Blaj, unul din centrele prestigioase de cultură ale Ardealului românesc de atunci, unde îşi însuşeşte o riguroasă disciplină de studiu, de factură latino-germanică, valorificînd aproape tot ce-i puteau oferi cărţile şi ambianţa. Se orientează însă curînd spre căi de realizare laică.

În anul 1916 trece la Facultatea de Litere din Budapesta, pe care o frecventează timp de un an şi jumătate, întreţinîndu-se în mare parte singur, ca perceptor de literatură maghiară al blazatului descendent al unei familii aristocratice maghiare. În această epocă tulbure, Ion Chinezu a luat parte, cu concentrată energie, la acţiunea colectivă pentru unirea Transilvaniei cu România — făcînd agitaţie, lansînd manifeste, participînd la discuţiile politice de la hotelul „Jägerhorn" sau la şedinţele societăţii „Petru Maior", a studenţilor români din capitala Ungariei, în cadrul căreia a spus într-o cuvîntare : „Puterea de viaţă a poporului român trebuie să iasă triumfătoare prin sine însăşi, fără ajutor străin" [1]. A luat parte, la 1 decembrie 1918, la măreaţa Adunare populară de la Alba Iulia, pe care o va evoca cu vibraţie mai tîrziu, apreciind — în mod just — că geneza şi trăinicia Unirii constă în baza ei populară [2].

După Unire îşi continuă studiile la Facultatea de Litere şi Filozofie din Bucureşti, făcînd parte din prima generaţie de studenţi ardeleni de

---

[1] Vasile Netea, *O zi din istoria Transilvăneană, 1 decembrie 1918*, Ed. Albatros, 1970, p. 108—109.

[2] Ion Chinezu, *Gînduri pentru ziua Unirii*, în „Gînd Românesc", nr. 12/1936.

la această universitate. Aici îşi desăvîrşeşte specializarea în filologia română şi romanică, precum şi în filozofie, cu profesorii pentru care va păstra un cult tot restul vieţii : Ovid Densusianu, V. Pârvan, N. Iorga, S. Mehedinţi, C. Rădulescu-Motru, Mihail Dragomirescu şi P.P. Negulescu.

După obţinerea licenţei în litere, îşi începe în 1920 cariera de profesor de limba română la liceul „ Al. Papiu Ilarian" din Tg. Mureş, unde în anii 1922—1923 colaborează cu cronici culturale la ziarul local „ Mureşul" [3]. În 1925 se stabileşte la Cluj, ca profesor la liceul „ Gh. Bariţiu", fiind şi colaborator la „ Muzeul limbii române" de sub conducerea lui Sextil Puşcariu, care îl preţuieşte şi îi devine prieten. În cadrul Muzeului, I. Chinezu a colaborat la unele lucrări pentru elaborarea *Dicţionarului limbii române* şi a *Atlasului Lingvistic Român*, a participat la şedinţele de comunicări de marţi seara ale Muzeului, a făcut el însuşi unele comunicări şi a redactat pentru „ Dacoromania" bibliografia analitică a periodicelor maghiare care apăreau în România [4]. La Cluj a continuat cu intensitate activitatea publicistică , scriind articole, cronici şi recenzii la revistele clujene „Dacoromania" [5], „Erdely Helikon" [6], „ Societatea de mîine "[7], „ Darul vremii" [8] şi la „ Revista Fundaţiilor" din Bucureşti [9].

Ion Chinezu a fost preocupat intens de studiul fenomenului literar global din Transilvania, din anii de după Unire, pe care nu l-a conceput ca o manifestare regionalistă, de provincialism în sine, ci ca o expresie a unui localism creator, firesc oricărei provincii, din orice ţară, fără a se cristaliza într-o formă literară proprie, autonomă, constituind numai o problemă de geografie literară.

Prin faptul că literatura maghiară ardeleană prezenta o anumită bogăţie şi varietate, cu trăsături specifice, deosebite de cea din Ungaria, el i-a acordat o mare atenţie, analizînd-o, pentru întîia oară, cu perspicacitate şi înţelegere, animat de dorinţa de a o face cunoscută publicului românesc şi a înlesni — pe această cale — apropierea spirituală dintre românii şi ungurii din Transilvania.

În 1930 îşi susţine la Universitatea din Cluj doctoratul în litere, cu teza *Aspecte din literatura maghiară ardeleană* (1919—1929) [10], tipărită apoi în editura revistei „ Societatea de mîine", unde fusese publicată deja în 1929 o mare parte a ei.

După ce fixează cadrul literaturii maghiare ardelene în numeroase societăţi literare şi culturale, în reviste literare şi cotidiane, în curentele de idei a căror atmosferă alimentează viaţa literară, Ion Chinezu prezintă exegetic şi critic această literatură, „ prea puţin cunoscută încă", în com-

---

[3] Semnificativ pentru spiritul său critic este, între altele, articolul despre romanele *Ion* şi *Pădurea spînzuraţilor*, de Liviu Rebreanu, recent apărute. Vezi „ Mureşul", Tg. Mureş, nr. 5/1923.

[4] Vezi „ Dacoromania", IV, 1924—1926, p. 1234, 1527, 1529, 1551 ; V,1927—1928, p. 801, 895, 904 ; VI, 1929—1930, p. 656, 658 ; idem X, 1941, p. 98.

[5] „ Dacoromania", IV, 1924—1926, p. 1234 ; VII, 1931—1933, p. 413—416.

[6] „ Erdely Helikton", Cluj, 1928, p. 64—65, 157—158, 554-556.

[7] „ Societatea de mîine", Cluj, 1929.

[8] „ Darul vremii", Cluj, 1930, p. 3—4, 56—57, 58, 62—63, 84—86, 130, 156—157.

[9] „ Revista Fundaţiilor", Bucureşti, nr. 4/1935, p. 179—183.

[10] Pe coperta exterioară, cartea are titlul : *Aspecte din literatura maghiară din Ardeal* (1919—1929).

partimentele ei fundamentale, care constituie tot atîtea capitole ale cărţii : poezia, nuvela, romanul, drama, istoria literară şi critica. Primul criteriu după care se ghidează este cel tematic. Astfel, mai ales în cadrul epicii, el analizează succesiv romanul istoric, „ romanul pămîntului", romanul „ agrar", pe cel al „ oraşului", „ literatura războiului", romanul satiric şi „ romanul modernist". Dar foloseşte — atunci cînd se impune — şi criteriul diferenţei între generaţii, sau al celei dintre literatura masculină şi cea feminină, acesteia din urmă acordîndu-i suficientă importanţă. Definitorii pentru caracterizarea literaturii maghiare sînt capitolele *Introducere* şi *Încheiere*, în care Chinezu îşi conturează ideaţia.

Un prim obiectiv urmărit este definirea acestei literaturi. Cu premisa că literatura este oglinda spiritualităţii unui popor, deci „ întîia, dacă nu singura cale" de a-l cunoaşte, el precizează caracteristicile literaturii maghiare ardelene : „Un adînc sentiment al naturii, [. . .] un spirit de eclectism nivelator şi de pronunţat caracter etic. Iată cadrul în care trebuie aşezată această literatură, pentru a putea fi înţeleasă în justa ei lumină" [11].

Concluzia lui Ion Chinezu era că această literatură este remarcabilă cantitativ prin creaţiile ei în toate genurile şi prin numeroşi autori, unii de real talent.

Pentru a dimensiona această literatură, dar fără vreo intenţie expresă de orgoliu naţional, Ion Chinezu o raportează la cea română [12].

Cu toate rezervele menţionate, I. Chinezu recunoaşte însă „ că s-a muncit cu tenacitate în tabăra maghiară, s-au atins rezultate apreciabile, s-au deschis perspective noi, au răsărit cîteva talente autentice, s-a realizat un nivel care înainte de război îi era necunoscut" [13].

Studiul lui Ion Chinezu — primul de acest fel în istoria literară română şi maghiară a epocii — i-a conferit autoritatea de exeget competent al fenomenului literar maghiar din Transilvania, recunoscută chiar de către critica maghiară. Liviu Rebreanu — într-o scrisoare trimisă autorului — a făcut următoarea apreciere asupra lucrării : „ Cartea d-tale e deosebit de interesantă [. . .] . Ungurii noştri trebuie să fie fericiţi că au găsit un comentator, un istoric şi judecător atît de documentat şi atît de corect, obiectiv în toate privinţele [. . .] Metodică, fără rigiditate, clară, cuprinzătoare [. . .] realizînd o selecţie indispensabilă cînd e vorba de valori. Ce păcat că n-avem şi pentru mişcarea noastră literară contemporană un îndreptar atît de sintetic şi de obiectiv" [14].

Al. Al. Philippide apreciază studiul tot atît de elogios : „ Mărturisim că am aflat din cartea d-lui Chinezu lucruri inedite, cu totul nouă, extrem de interesante, din mai multe puncte de vedere [. . .]. Cu o abundenţă de nume şi de titluri într-adevăr impresionantă, cu caracterizări scurte, romanul, nuvela, teatrul, totul este menţionat, apreciat, clasat şi etichetat". Apoi în încheiere : „ Cartea d-lui Chinezu aducîndu-ne ase-

---

[11] Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*, p. 19.

[12] Ibidem, p. 147.

[13] Ibidem, p. 148.

[14] Scrisoare din 23 noiembrie 1934. Toate scrisorile citate în prezentul studiu sînt inedite. Ele se găsesc în posesia soţiei lui Ion Chinezu, Petronela Chinezu.

menea informaţii [. . .] are o însemnătate documentară de primul rang. Scrisă într-un stil mai mult decît agreabil, cu aprecieri şi caracterizări dovedind un spirit critic remarcabil şi o fină înţelegere estetică, ea se citeşte cu multă plăcere" [15].

După ce subliniază marea valoare documentară a lucrării, Emanoil Bucuţa scrie : „ Minunată carte, în care lipsurile sînt prea marele belşug de însuşiri" şi „ nu văd pe al doilea, afară de dl. Chinezu, în stare de aşa minune" [16]. Totuşi, Em. Bucuţa îi reproşează că lucrarea, pe care o consideră numai ca o introducere orientativă în literatura maghiară ardeleană, nu a fost urmată de un al doilea volum de texte ilustrative, pentru cunoaşterea directă, de către un cerc larg de cititori, a acestei literaturi.

Critica maghiară a fost în general favorabilă. Scriitoarea Maria Berde [17] apreciază că lucrarea are o largă bază documentară, neexistînd pentru autor „ fapte neînsemnate", căci el a menţionat chiar „valorile literare cele mai modeste", autorii vechi, ca şi pe cei noi.

Kremer Miklos (Ignotus), în ziarul „ Ellenzék" din 3 august 1930, scria: „ Cartea lui Ion Chinezu trebuie relevată cu sinceră bucurie şi recunoştinţă. Nu este un compliment ci o realitate, că pentru cunoaşterea modestei noastre literaturi ardelene, cartea d-sale este călăuza cea mai completă şi cea mai de încredere. Chiar noi, scriitori unguri, dacă vrem să avem o imagine veridică şi coerentă despre literatura maghiară din Ardeal, trebuie să luăm în mînă cartea lui Ion Chinezu".

Studiul lui Ion Chinezu a constituit, pentru cititorii români din epocă şi pînă astăzi, o călăuză limpede, atît asupra diferiţilor scriitori unguri ardeleni în parte, cît şi asupra problemelor de bază ale literaturii maghiare ardelene din perioada 1919—1929.

Ion Chinezu a făcut şi unele sumare consideraţii critice asupra fenomenului literar românesc din Transilvania de după Unire, care sînt mai mult o prezentare de atmosferă decît o analiză propriu-zisă [18]. El sesizează cu multă perspicacitate o trăsătură de bază a spiritului românesc din Transilvania, şi anume prezenţa forţei colectivităţii, constituită istoric pe linia instinctului de apărare naţională, avînd ca corolar, în ordinea spirituală, accentuarea „ laturii sociale a culturii cu finalitate etică". „Izolarea operei de artă în întregul complex de contingenţe sociale tradiţionale, judecarea ei după unicul şi imanentul criteriu al talentului, părea fără noimă, poate, frivolă, într-un colţ de ţară unde toate eforturile trebuiau concentrate într-un singur sens, unde toate realizările erau valorificate în raport cu participarea lor la împlinirea unui imperativ naţional-regional" [19].

O altă caracteristică a mentalităţii ardelene o vedea Chinezu în persistenţa semănătorismului, explicabilă tot ca o reacţiune împotriva „ artei pentru artă". „ Ardealul — scria el — trăieşte, gîndeşte şi visează

---

[15] Al.Al. Philippide, în „ Adevărul literar şi artistic", IX, 1930, serla II, nr. 512, 28 sept., p. 7.

[16] În „Boabe de grîu", I, 1930, p. 370—371.

[17] Berde Maria, în „ Erdely Helikon", IV, 1931, nr. 5, mai, p. 396—400.

[18] I. Chinezu, *Bilanţ ardelean*, în „ Darul vremii", Cluj, I, 1930, nr. 1, p. 1—2.

[19] Ibidem, p.1.

şi astăzi, în mare parte, în orbita semănătorismului, cu Agîrbiceanu în continuare, cu monumentalul *Ion* al lui Rebreanu, pe un plan mai apropiat, şi cu Goga în fundul zării".

Pe lîngă aceste două trăsături generale de atunci ale orientării literare din Transilvania, Ion Chinezu constata şi prezenţa unor acţiuni compensatoare, o tendinţă de înnoire, de căutare a unor formule de artă modernă, în trecut la I. Budai-Deleanu şi Coşbuc, iar în prezent la Lucian Blaga, pe care îl numea „ crainicul generaţiei ce se ridică", dincolo de „ vegetativul etnografic".

Aceste aprecieri, foarte sumare şi excesiv de critice, vor fi reluate de Ion Chinezu peste cîţiva ani, într-un cadru mai larg de preocupări referitoare la creaţia literară, în expresie modernă, a tinerelor talente din Transilvania şi din cuprinsul ţării.

În 1930, Ion Chinezu pleacă la Paris, ca bursier al Universităţii din Cluj, unde audiază la Sorbona cursurile de estetică ale lui Victor Basch şi cele de literatură comparată ale lui Paul Hazard şi Baldensperger, — cu scopul de a pregăti un mare studiu comparatist despre ecoul lui Lamartine în România, rămas din păcate neelaborat. Contactul cu Parisul a fost pentru el foarte fertil, împlinindu-i fondul de cultură germană, mai ales prin rigoarea luminoasă a spiritului cartesian, care i-a hrănit organic viziunea europeană, ferindu-l implicit de pericolul superficialităţii cosmopolite.

Întors în ţară după doi ani, Chinezu a înţeles să valorifice deplin orizontul pe care i l-a deschis cultura franceză. El face să apară la Cluj, în luna mai 1933, revista cu titlul semnificativ, „ Gînd românesc", prin care a căutat să promoveze energiile spirituale româneşti şi, îndeosebi, ardeleneşti, idee pe care o subliniază în primul număr al revistei şi pe care o realizează paralel, într-un ciclu de conferinţe organizat la Cluj, cu titlul : „ Energii ardelene". Adept al istoricului literar german Joseph Nadler, el credea că fiecare provincie trebuie să-şi aducă spiritualitatea specifică în contextul cultural global naţional şi tindea să elimine — prin revistă, din viaţa culturală ardelenească — atît dulcea vegetare locală, cît şi fuga spre metropolă a creatorilor.

Cu Olimpiu Boitoş, secretar de redacţie, şi Ion Chinezu, redactor responsabil, „ Gînd românesc", apărut iniţial sub egida „Astrei", nu-şi defineşte o orientare ideologică certă. Eclectismul rafinat dar tolerant al lui Chinezu, ca şi necesitatea de a oglindi toate domeniile vieţii spirituale ardeleneşti, imprimă revistei o orientare general-culturală.

Timp de opt ani (1933—1940), Ion Chinezu s-a ocupat îndeaproape de cele mai mici amănunte redacţionale şi tehnice ale revistei. A purtat o vastă corespondenţă cu colaboratorii, avînd geniul acesteia ; îi îndruma discret, dar eficace, pe tinerii începători în ale scrisului, le corecta manuscrisele, revizuia şpalturile, solicita colaborările cele mai variate. Omul acesta cu rafinamente de aristocrat intelectual a mai făcut ceva : colinda satele cu căruţa, ca să-şi difuzeze revista în rîndurile intelectualităţii rurale, cu un comportament de apostolat, cel puţin inedit în plin secol al XX-lea.

În „ Gînd românesc", Ion Chinezu a publicat cele mai elocvente pagini ale scrisului său, pe care I. Negoiţescu le-a adunat într-o masivă culegere [20].

În afara unor studii de orientare, I. Chinezu a analizat în revistă atît opera în ansamblu a unor scriitori de care s-a simţit structural atras, cît şi diferitele cărţi ale acestora, în premieră editorială. Dintre scriitorii consacraţi, a făcut aprecieri substanţiale despre G. Şincai, Şt. O. Iosif, Octavian Goga, Ion Pop-Reteganul, I. Pillat, I. Agîrbiceanu, Gala Galaction; iar dintre scriitorii în plină afirmare atunci, a scris despre Cezar Petrescu, C. Stere, Ion Petrovici, Em. Bucuţa, Petre Neagoe, Aron Cotruş, I. Pelz, Victor Ion Popa, Mircea Eliade, Gib I. Mihăescu, Victor Papilian şi mai ales despre Lucian Blaga — pentru care a nutrit sentimente de prietenie afectuoasă şi admiraţie. Dintre critici şi-a manifestat simpatia prin articole sau recenzii faţă de Tudor Vianu, D. Caracostea, E. Lovinescu, Paul Zarifopol, D. D. Roşca, Al. Dima, Vasile Băncilă, Ovidiu Papadima.

Revista a fost mult timp o publicaţie lunară. Din cauza greutăţilor uneori exasperante, trece apoi la o apariţie trimestrială. La 22 octombrie 1937, Chinezu îi scria, încă optimist, lui Blaga: „Din pricina imenselor greutăţi materiale prin care am trecut, ultimul număr [..] a ieşit pe trei luni [...] oricum, noi nu dezarmăm". Deşi revista ajunsese apoi bianuală, peste doi ani, în 14 martie 1939, Chinezu încearcă să-şi păstreze cu disperare optimismul, mărturisindu-i lui Blaga: „ Sînt aşa de convins de rostul românesc, mai ales aici în Ardeal, al întreprinderii mele, încît nu mă las dezarmat".

Mulţi creatori i-au sprijinit efectiv şi concret revista, în intenţia ei fundamentală. G.M. Vlădescu îi trimite, în 16 aprilie 1937, un capitol dintr-un roman, avertizîndu-l: „ Vezi să nu apară *în urma* (sublinierea autorului) cărţii mele" şi comentează cu compasiune necazurile editoriale ale lui Chinezu: „ Se vede că aşa trebuie să fie. Toate lucrurile mari să se înfăptuiască din dureri mari". În sfîrşit, C. Noica îi face această mărturisire de modestie caracteristică: „ Stimez prea mult revista dumitale spre a nu mă simţi niţel intimidat că figurez într-un asemenea loc" [21]. Alte spirite luminate l-au susţinut moral în greaua acţiune pe care o ducea. Simion Mehedinţi, constatînd că revista este „ una din puţinele manifestări bune de la război încoace", îl convinge că, în ciuda tuturor greutăţilor, să persevereze [22]. La fel îi scrie şi Liviu Rebreanu: „ Asemenea revistă, mai ales la Cluj, e o necesitate naţională. Din parte-mi, îţi făgăduiesc orice concurs" [23]. Basil Munteanu, fost coleg de facultate, mare şi vechi prieten, îl sfătuia şi el, de la Paris: „ Ai o datorie grea: s-o faci să dureze. Alta şi mai grea: s-o îmbogăţeşti şi s-o supraveghezi. Să condamni cu cea mai mare asprime vorba goală şi să umbli după concizie, după precizie, după gînd autentic" [24].

---

[20] Ion Chinezu, *Pagini de critică*, E.P.L., 1969, ediţie îngrijită şi prefaţată de I. Negoiţescu, 299 p. În volum sînt publicate şi alte articole de critică ale lui I. Chinezu, semnalate mai sus, la notele 5—9. Volumul nu cuprinde însă întreg scrisul lui Ion Chinezu, unele studii şi articole ale lui rămînînd în manuscris. Dintre ele au fost publicate postum: *Roma redeşteptării noastre* („ Tribuna", XII, 1968, 23 mai) şi *Fragmente inedite* („ Tribuna", XIII, 1969, 25 sept.).

[21] Scrisoare din 2 aprilie 1937.

[22] Scrisoare din 8 octombrie 1934.

[23] Scrisoare din 23 noiembrie 1934.

[24] Scrisoare din 9 decembrie 1933.

Cert este că Ion Chinezu a reuşit să aducă prin „ Gînd românesc" o adevărată „ direcţie nouă" — de semnificaţie maioresciană — în viaţa culturală postbelică a Transilvaniei, să-i deschidă porţile către valorile literare autentice, către modernitate şi europenism, ferindu-se însă să cadă în rigidităţi dogmatice, să facă „ tabula rasa" din scriitorii minori; dimpotrivă, a preferat să-i susţină, tocmai pentru a asigura o trecere firească spre formele artistice superioare. Dar, cu modestia ce-l caracteriza, nu s-a dorit ridicat la treapta de şef de şcoală. Dacă Edgar Papu a considerat mai tîrziu [25] că « şcoala de la „ Gînd Românesc" este de fapt « *curentul Ion Chinezu* », acesta preîntîmpina parcă asemenea apreciere, prin cîteva rînduri adresate lui Pavel Dan : „ . . . în deschizător de drumuri şi şef de şcoală n-am avut niciodată pretenţia să mă erijez" [26]. Realitatea era că revista a reuşit să-şi contureze nu numai un profil publicistic propriu, ci pe cel al unui moment istoric-cultural şi al unei generaţii de scriitori. Revista, care îşi încetează apariţia în 1940, a fost apreciată de mulţi critici ca fiind cea mai importantă publicaţie din Transilvania interbelică [27] şi, dacă nu a avut un ecou mai răsunător în marea opinie publică de atunci, faptul se datoreşte şi modestiei animatorului ei.

★

În anul universitar 1936/1937, Ion Chinezu a fost asistentul onorific al lui Octavian Goga, la catedra acestuia de *Istoria culturii româneşti*, de la Facultatea de litere din Cluj. Deoarece titularul nu a putut deschide cursul, din cauza ocupaţiilor sale politice, Ion Chinezu a ţinut, timp de un semestru, acest curs, din care există doar cîteva fragmente în manuscris. Între Ion Chinezu şi Octavian Goga se legase o strînsă prietenie, născută din respect şi clădită pe sinceritate. La moartea poetului, în mai 1938, I. Chinezu îi scrie lui Blaga : „ L-am plîns cu lacrimile zguduitoarelor amintiri ale anilor de liceu (. . .) A fost ultimul mare scriitor din generaţia dinainte de război". Tot cu acel prilej, I. Chinezu fixează cu perspicacitate locul istoric pe care Octavian Goga îl ocupă în poezia românească şi în lupta naţională a românilor ardeleni pînă la Unire : „ Scrisul lui Octavian Goga e ziditor de istorie. Poetul a fost un om al timpului său în toată puterea cuvîntului. Dar timpul nu l-a surpat ca pe atîţia alţii, ci l-a ridicat pe piscurile sale" [28].

În relativ puţinele sale studii, eseuri şi articole de critică literară şi culturală, Ion Chinezu a formulat judecăţi cumpănite şi esenţiale, în fraze lapidare, aforistice, axate pe o scară de valori clasicizantă. N-a avut un „ sistem" propriu-zis de aprecieri, dar din scrisul său se desprinde un complex de criterii care ne orientează în cunoaşterea judecăţii lui critice, literare şi culturale : clasicitate şi exigenţă maioresciană în aprecierea fondului şi formei operei literare, integrarea valorilor tradiţionale şi continuarea lor

---

[25] E. Papu, *Un apostol ardelean*, în „ România literară", 2 oct. 1969.

[26] Scrisoare din 9 aprilie 1937.

[27] Vezi I. Negoiţescu, *op. cit.*, iar G. Călinescu o numeşte masiva „ Gînd românesc" (*Istoria literaturii române . . .*, p. 881). Vezi despre „ Gînd românesc" : Nae Antonescu, „ *Gînd românesc*", în „ Steaua", nr. 12/1966, p. 96—97 ; Radu Brateş, *Animatori şi reviste literare ardelene*, în „ Tribuna", 4 dec. 1969.

[28] I. Chinezu, *Pagini de critică*, p. 25.

la o treaptă calitativ superioară, combaterea mimetismului intelectual servil, a agresivităţii moderniste în cultură, năzuinţa spre o poezie românească elevată, modernă, dar structurată naţional, aprecierea prezenţei folclorului în operele literare, condiţionarea socială a operei literare şi integrarea ei în configuraţia generală a vremii.

Tocmai de aceea, I. Chinezu combate spiritul diletant al unei părţi a criticii vremii, care procedează fragmentar şi cazuistic în aprecierea operelor literare. Scriitorii — arăta el — nu-s apariţii în sine, căci viaţa literară a unei epoci „ e înainte de toate un context ale cărui încheieturi, oricît de diverse, mărturisesc o solidaritate, o înrudire, şi o operă oarecare, chiar cînd se arată rebelă încercării de a o însuma, nu e niciodată cu totul independentă de atmosfera de care e legată într-un fel sau altul — fie şi numai prin contrast şi protestare" [29].

Din perspectiva acestor criterii, I. Chinezu analizează eseul lui Tudor Vianu, *Idealul clasic al omului*, prilej pentru a deplînge lipsa de aderenţă la clasicitate a marelui public românesc [30]. Un punct de vedere asemănător îl vădeşte în prelegerea de deschidere a cursului său universitar, intitulată în manuscris *Un capitol de istorie culturală*. Pornind de la cunoscuta diferenţiere între civilizaţie şi cultură, exegetul, format intelectualiceşte în acea „ belle époque" dinainte de cataclismul primului război mondial, dă prioritate culturii şi constată, cu măsurată nostalgie, că, în revistele de după 1930, „ tradiţia de calmă eleganţă, de liniştită şi meticuloasă cîntărire a cuvîntului a dispărut şi în locul ei a năvălit impetuozitatea, verbul nervos, adjectivul lipsit de măsură, conjecturarea îndrăzneaţă, aproximaţia nu totdeauna suficient controlată".

Clasicizant în structura judecăţilor sale literare, I. Chinezu era şi un adept al educaţiei intelectuale clasice, atît în sine cît şi ca o mărturisire de credinţă pentru originea şi continuitatea noastră latină. De aceea, pentru a o sublinia în concret, el face să apară, în revista sa, cîteva poezii ale lui Eminescu în traducere latină, sub semnătura lui Şt. Bezdechi, şi anume: *Supremum desiderium* (Mai am un singur dor) [31], *Ad stellam* (La steaua) [32] şi *Vota Daci* (Rugăciunea unui dac) [33].

Pentru a aprecia critica literară a lui Ion Chinezu, citäm, ca exemplificare, părerile lui esenţiale, şi cu sugestivitate incantatorie, despre trei creatori fundamental deosebiţi. Despre romanul lui Victor Ion Popa, *Velerim şi Veler Doamne*, scrie: „ O impresie complexă, de sănătate robustă, de larg belşug, de viaţă sufletească primitivă şi de delicată discreţiune ţărănească se degajează din această povestire, simplă ca o baladă bătrînească (. . .) Rotund, cu încheieturi solide, romanul de care vorbim e menit fără îndoială unei rezistenţe de foarte lungă durată" [34]. Iată, în schimb, cum caracterizează *Poemele într-un vers* ale lui Ion Pillat: „ Ele au, înainte de toate, un înţeles rezumativ (. . .), concentrînd într-o singură frază o serie indefinită de stări sufleteşti, întocmai cum o sentinţă rezumă

[29] I. Chinezu, *op. cit.*, p. 53.
[30] I. Chinezu, *Idealul clasic al omului*, în „ Gînd românesc", mai—iunie 1935.
[31] În „Gînd românesc", martie 1935, p. 141.
[32] În „ Gînd românesc", aprilie 1935, p. 223.
[33] În „ Gînd românesc", mai—iunie 1935, p. 288—289.
[34] I. Chinezu, *op. cit.*, p. 148.

o serie de raţionamente nerostite (. . .) *Poemele* sale [sînt] svelte, triste ca plopii tineri presăraţi la mari depărtări, pe şesuri întinse" [35]. În sfîrşit, esenţa creaţiei lui Gib Mihăescu îi pare a sta în „ ceva enorm şi diform, ceva ce copleşeşte măsura obişnuită, o tendinţă de evadare din limitele convenţionalului"; dar e convins, în acelaşi timp, că „ Gib Mihăescu şi-a plămădit eroii din huma patriei şi a suflat în ei (. . .) duh sănătos şi robust de oltean" [36].

Mulţi dintre cei în cauză i-au fost recunoscători pentru modul în care a reuşit să-i descifreze. Tudor Vianu îi mulţumeşte astfel pentru cuvintele scrise despre cărţile lui: „ Venite din partea unui om care se exprimă cu atîta austeritate şi răspundere (. . .) ele mi-au apărut deosebit de preţioase. Multă satisfacţie mi-a procurat şi constatarea acelei potriviri în idei şi orientări, care va da temei şi soliditate prieteniei şi colaborării noastre viitoare" [37]. Pe de altă parte, Bazil Munteanu îi mărturisea regretul, într-o scrisoare de la Paris, din 31 iulie 1931, că *Panorama de la littérature roumaine* n-a fost recenzată chiar de el în revistă, întrucît ar fi fost singurul în măsură să releve mecanismul său de tehnică a criticii, — şi i se confesează, în aceeaşi scrisoare: „Această carte m-a ucis. Nu e o carte, ci (pentru mine) un caz de conştiinţă". De altfel, cazul lui Bazil Munteanu nu este izolat. Mulţi alţi remarcabili oameni de cultură îi fac semnificative mărturii de credinţă artistică, ceea ce confirmă faptul că Ion Chinezu era considerat în epocă un critic şi un eseist de calitate. Iată ce-i scrie şi Eugen Ionescu, de la Vichy, la 11 noiembrie 1943: „ Mi-am îngăduit să vă scriu, fiindcă mi s-a spus că nu m-aţi uitat de tot şi că v-aţi interesat de mine, — lucru care mi-a făcut nespusă plăcere (. . .) Eu abia aştept ivirea unor zile mai senine şi « literare » (. .), ca să reînvăţăm să scriem cu bucurie într-o lume solară"; iar în *post-scriptum* adaugă: „ M-aş bucura mult să-mi daţi orice fel de sugestii de colaborare cu dvs., din depărtare. Aici mă simt îngrozitor de singur şi mă fac greu înţeles".

Ion Chinezu a fost în epocă printre puţinii critici care au ridicat problema calităţii limbii artistice a operelor literare. De pildă, în 1935, după ce face aprecieri asupra artei literare a lui Gib I. Mihăescu, pe marginea romanului *Dona Alba*, recent apărut, condamnă abuzul de galicisme al acestuia: „ Voi atinge, de încheiere, o chestie care ar trebui să formeze preocuparea de căpetenie a criticii noastre şi în jurul căreia se păstrează totuşi o tăcere aproape completă: limba literaturii noastre de azi. D. Gib Mihăescu e stăpîn pe o tehnică stilistică din cele mai complicate. Subtilitate şi forţă, gravitate mohorîtă şi umor gras se împletesc în acest stil care cultivă, de obicei, fraze lungi, şerpuitoare, potrivite pentru a urmări pînă la ultimele pîlpîiri evoluţiile sufleteşti. Nu e păcat ca aceste mari calităţi să fie umbrite de atîtea galicisme, risipite pe mai fiecare pagină a cărţii sale?" După ce dă mai multe exemple de exprimare neadecvată, el încheie: „ Arta de mare preţ a d-lui Gib Mihăescu n-are decît de cîştigat

---

[35] I. Chinezu, *op. cit.*, p. 47 şi 49.
[36] I. Chinezu, *op. cit.*, p. 145—146.
[37] Scrisoare din 21 iunie 1935.

prin înlăturarea acestui soi de păcate împotriva limbii româneşti, pe care de atîtea ori dovedeşte că o cunoaşte adînc" [38].

Coordonatele structurale de clasicist şi de umanist cu elevată cultură l-au ajutat pe Ion Chinezu să fie un îndrumător literar care a promovat valori şi care a căutat să aprecieze creaţia literară românească în perspectiva celei universale.

Discipol român al lui Paul Hazard şi Baldensperger, el a stabilit judicios, într-o notă inedită, raportul între naţional şi universal în fruntariile beletristicii, ca şi natura relaţiilor dintre o literatură considerată majoră şi alta, relativ minoră: „Pentru a prezenta o literatură mică, se recurge de obicei la anologii cu literaturile mari (...). Acest punct de vedere comparatist e justificat (...); o parte din literatura popoarelor mici e într-adevăr o imitaţie, într-o oarecare măsură. Într-o oarecare măsură, repet, căci esenţele adevărate ale artei literare: aroma, muzicalitatea particulară, o anume viaţă ascunsă ce curge printre rînduri şi care dă stigmă adevărată şi este mult mai importantă decît « tema » sînt de cele mai multe ori intransmisibile şi scapă putinţei de înregistrare a comparatismului".

Ion Chinezu dorea să promoveze tocmai acea „stigmă adevărată", acea „viaţă ascunsă" a culturii româneşti în genere, a celei ardeleneşti în speţă. De aceea, se bucura la manifestarea oricărui act real de cultură. La apariţia *Esteticii* lui Vianu, îi scria acestuia, într-o scrisoare nedatată, că atare „carte nobilă este una din pietrele de temelie ale culturii noastre". Iar lui Ion Petrovici îi mulţumeşte, la 28 ianuarie 1936, pentru un studiu trimis revistei şi-i cere multe altele, căci astfel de scris „bărbătesc şi luminos, va avea rosturi de îndreptare (...) în haosul general ce caracterizează o bună parte din teoretizările de azi".

Marea virtute a lui Chinezu, îndrumătorul, era capacitatea„ de a se rosti categoric şi cu deplină încredere despre talentele pe care le remarcase, chiar dacă ele erau la început de drum" [39]. Ion Chinezu l-a ajutat să se afirme pe Mihai Beniuc, în care întrevedea din 1939 „larga capacitate de a îmbrăţişa marile probleme, marile dureri ale omului" [40], pe Ion Vlasiu-scriitorul, pe Victor Papilian. A inaugurat debutul eseistic al lui Edgar Papu, şi-a manifestat încrederea îndreptăţită în tînărul exeget Alexandru Dima. Fără îndoială, cel mai grăitor caz îl constituie Pavel Dan. Cu o intuiţie sigură, l-a convins de vocaţia sa scriitoricească pe studentul habotnic, încrezător în menirea sa de critic; i-a scos-o la lumină, l-a îndrumat, l-a publicat în „Gînd românesc", l-a susţinut moral în lupta încleştată cu boala — cum reiese din scrisoarea din 9 aprilie 1937: „Dragă Dane, Credinţa care se înalţă uriaşă din scrisoarea ta m-a cutremurat. Vei birui, scumpul meu prieten, fiindcă credinţa ta e de o tărie şi de o puritate irezistibilă". I-a prefaţat şi ediţia definitivă de opere [41].

---

[38] Ion Chinezu, *op. cit.*, p. 142—143.

[39] Radu Brateş, *Animatori şi reviste literare ardelene*, în „Tribuna", 4 decembrie, 1969.

[40] I. Chinezu, *op. cit.*, p. 68.

[41] Pavel Dan, *Urcan Bătrînul*, Nuvele, cu o introducere de Ion Chinezu, Ed. Fundaţiilor, 1938, XXVX, 337 p.; Ed. a II-a, 1944 (Scriitori români contemporani). Despre rolul lui Ion Chinezu în cariera literară a lui Pavel Dan, vezi monografia: *Pavel Dan*, de Monica Lazăr, E.P.L., 1967. Cu privire la corespondenţa I. Chinezu — Pavel Dan, vezi G. Ţepelea, în „Cercetări de limbă şi literatură", vol. III, Oradea, 1970, p. 293—295.

În prefaţa la *Urcan Bătrînul*, I. Chinezu apreciază epica lui Pavel Dan în perspectiva prozei clasice ardelene : . . . „ cartea aceasta mi se pare un cîştig de rar preţ pentru literatura românească. Pavel Dan continuă marea tradiţie a acelui scris robust ardelenesc, pe care o ilustrează Slavici, Agîrbiceanu şi Rebreanu" (p. XXV).

Viziunea judicioasă a lui Chinezu asupra scriitorului a fost confirmată ulterior, Pavel Dan ajungînd să fie unanim apreciat. În scrisoarea menţionată mai sus, Eugen Ionescu îi cerea sugestii pentru traducerea în franceză a multor nuvele ale lui Pavel Dan, pe care le inclusese în planul său de traduceri din limba română. Am aminti şi alt caz, poate şi mai grăitor : la apariţia romanului *Lumina ce se stinge*, al tînărului Mircea Eliade, Chinezu critică aspru cartea care, după el, nu trebuia tipărită, întrucît textul e „ dezlînat", cititorul neputîndu-şi da seama „ unde sfîrşeşte adevărul şi unde începe farsa". Îl critică înverşunat pe scriitor, pentru că „scrie prea mult, prea de toate" şi are ambiţia de a fi „ rar" cu orice preţ : dar îl critică, tocmai fiindcă ştie să vadă în el „un artist de rasă", pe care însă ar vrea să-l oblige „ să-şi respecte nivelul pe care a dovedit că este capabil să-l atingă" [42].

Analiza activităţii critice a lui Ion Chinezu, făcută pînă acum, a cuprins perioada clujeană, care s-a încheiat în august 1940.

În urma Dictatului de la Viena, Ion Chinezu se stabileşte în Bucureşti unde, datorită competenţei sale recunoscute, îndeplineşte diferite sarcini oficiale, în legătură cu relaţiile româno-maghiare.

După eliberare, activitatea sa literară se realizează într-un domeniu pe care l-a considerat o datorie de conştiinţă scriitoricească, şi anume, traducerea unor opere de seamă ale literaturii maghiare clasice şi ale celei maghiare din România. Despre necesitatea traducerilor ca mijloc de cunoaştere şi apropiere culturală între români şi popoarele vecine, el îşi spusese cuvîntul încă din 1937. Astfel, cu prilejul reprezentării la Cluj, în limba maghiară, a piesei lui Victor Ion Popa *Muşcata din fereastră*, tradusă de Ladislau Grof, Ion Chinezu scria : „ Am socotit totdeauna că a cunoaşte literatura popoarelor care ne înconjoară e un lucru cel puţin tot atît de important pentru noi (pentru toţi vecinii de altfel) ca şi familiarizarea cu marile curente ale Occidentului, dacă nu chiar o datorie de mai imediată urgenţă. Cunoaşterea literaturilor vecine ne dă elemente ce nu pot fi indiferente pentru verificarea propriei noastre poziţii". Iar mai departe : „ Ar trebui organizată — şi ne-ar şedea bine să luăm noi iniţiative — o companie de traducere din polonă, din rusește, din ungureşte, din sîrbeşte şi din bulgăreşte, pe principiul reciprocităţii" [43].

Între 1949—1964, Ion Chinezu traduce din limba maghiară 26 de volume, cuprinzînd mai ales nuvele şi romane şi cîteva piese de teatru. Traducerile au fost semnate atît cu numele său, cît şi cu pseudonimele P. Mureşanu, Andrei Aldea şi Alexandru Aldea.

---

[42] I. Chinezu, *op. cit.*, p. 165.

[43] În „Gînd românesc", nr. 4/1937, p. 385. Necesitatea traducerilor din literatura maghiară a fost semnalată de către Ion Chinezu încă din 1921. Vezi, I. Chinezu, *Literatura maghiară modernă*, în „ Adevărul literar şi artistic" din 5 IV 1921.

Autorii din care a tradus au fost scriitori clasici ai literaturii maghiare : Moricz Zsigmond (*Rubedeniile*, *Haiducul îşi joacă murgul*, *Un om fericit*) ; Miksath Kalman (*Două alegeri în Ungaria*, *Căsătorie ciudată*) ; Jokai Mor (*Crăişorii*), Korda Istvan (*Drumul cel mare*), precum şi scriitori din Ungaria actuală, în plin proces de transformare revoluţionară ; Veres Peter (*Încercarea*, *Nevasta rea*) şi Feher Clara (*Insula cutremurelor*).

Alte traduceri au fost făcute din literatura maghiară din România zilelor noastre, cuprinzînd un mare număr de scriitori : Szemler Ferenc (*Muntele cu trei cocoaşe*, *Solstiţiul*), Süto Andras (*Pornesc oamenii*, *A şaptea bucurie*, *Aripă de rîndunică*), Kovacs Gyorgy (*Buchetul*, *Fata din oglindă*), Ferencz László (*Ceata*, *Umbra*), Horváth Istvan (*Brazdă peste haturi*, *Berbecul brumăriu*), Mikó Ervin (*Asalt în ţara stufului*), Asztalos Istvan (*Joska*) şi Szasz Ianos (*Primii şi ultimii*).

După opinii autorizate, traducerile din limba maghiară ale lui Ion Chinezu sînt realizate la un înalt nivel literar [44].

Din limba germană Ion Chinezu a tradus două capodopere consacrate : romanul Anei Segers, *Morţii rămîn tineri* (două ediţii) şi romanul lui Thomas Mann, *Casa Buddenbrok* (trei ediţii).

A fost un traducător exemplar. Pătrundea mai întîi în universul scriitorului respectiv, avea apoi un mare respect pentru text şi implicit pentru limba românească, străduindu-se să găsească echivalentul lexical cel mai propriu şi de mai mare circulaţie. Pe masa lui de lucru existau întotdeauna traducerile în alte limbi ale operei, confruntîndu-le permanent cu propriul său text. Apărător îndîrjit al limbii literare româneşti, nu a introdus regionalisme, ci numai termeni populari, ţărăneşti, cărora le dădea totdeauna cîştig de cauză faţă de sinonimele neologistice. Chinuit de acele „ affres du style" , citea fragmente întregi, cu glas tare, pentru a controla muzicalitatea frazei, reuşind să recreeze toate operele traduse de el în limba noastră.

Ultimii ani de viaţă ai lui Ion Chinezu au fost nemeritat de grei. Dar i-a îndurat cu virtuţi de ascet, dovedind că un om îşi vădeşte forţa morală mai ales în momentele de suferinţă. Nu s-a răzvrătit, nu s-a lamentat ; s-a resemnat. Şi-a purtat crucea bolii, pînă la capăt, tăcut şi răbdător, ţărăneşte. Blestemul cel mai tragic în paradoxul lui, căzut fulgerător asupra acestui intelectual pînă în ultima fibră a trupului, i-a răpit, rînd pe rînd, mobilitatea, vorbirea, vederea. Ţintuit în pat, cu mîinile atîrnate fără vlagă, cu ochii goi, de halucinantă fixitate, el se străduia, răbdător şi dîrz, să silabisească, cu voce tot mai spartă, tot mai firavă, gînduri neaşteptat de proaspete, interesîndu-se de soarta fiecăruia, făcînd discret abstracţie de propria sa soartă. A murit la 10 decembrie 1966, la Bucureşti.

---

[44] Vezi aprecierile făcute de Lorinczi László, în „Uj Elet", Tg. Mureş, nr. 1/1971, p. 2, şi Petre Pascu, în „Utunk", nr. 29, 1971.

Malraux spunea undeva că, prin moarte, viaţa omului se transformă în destin. Dacă insul Ion Chinezu a murit, abia acum începe să se lumineze tot mai mult „ imaginea spirituală a omului de cultură şi a criticului literar de reală vocaţie şi de configurată personalitate" — cum îl caracterizează în final I. Negoiţescu, primul exeget sistematic al operei sale [45]. Numeroasele articole apărute în presa literară, după moartea lui Ion Chinezu, confirmă în totul preţuirea unanimă de care el se bucură în posteritate [46].

[45] Prefaţă la I. Chinezu, *Pagini de critică*, p. XV.

[46] Vezi necrologul din „Steaua", ianuarie 1967; Persán Béla, în „Utunk", 6 ianuarie 1967; Lorinczi László, *Rămas bun*, în „Igaz Szó, nr. 2/1967; N. Balotă, *Ion Chinezu*, în „Familia", ianuarie 1967; Gherghinescu—Vania, *Ion Chinezu* în „Astra", iunie 1969; *Amintirea lui Ion Chinezu*. Grupaj de articole semnate de Vasile Băncilă (*Medalion*), Henri Jacquier (*In Memoriam*), Al Dima (*În mişcarea literară a timpului*) şi V. Fanache (*Personalitatea criticului*), în „Tribuna", 25 septembrie 1969; Zaharia Sîngeorzan, *I. Chinezu, Pagini de critică*, în „Cronica" nr. 42, 18 octombrie 1969; Prof. I. Buzaşi, *O preţioasă reactualizare*, în „Unirea", Alba Iulia, II, 11 septembrie 1969; Edgar Papu, *Un apostol ardelean*, în „România literară", 2 octombrie 1969; Valeriu Niţu, *Ion Chinezu*, în *Profiluri mureşene*, vol. I, Tg. Mureş, 1971, p. 291—302.

PROBLEME RIDICATE DE CERCETĂRI RECENTE ÎN DOMENIUL CĂRȚILOR POPULARE

CĂTĂLINA VELCULESCU

Așa cum deseori se întîmplă, studiile sînt recente, problemele ridicate sînt vechi. Accentul diferit pus asupra lor le acordă însă o semnificație nouă.

Prezentă implicit sau explicit în toate discuțiile despre cărțile populare, problema originii, deci și a modalității de creare este rezolvată în două feluri contradictorii.

Continuînd o tradiție mai veche, Liepe afirmă în definiția dată cărților populare : „Das Volk als solches hat an der Estehung der „Volksbücher" keinen Anteil gehabt. In noch ungleich weiteren Ausmasse als die Volkslieder stellen die Volksbücher als höheren Schichten literarischer Bildung ins Volk herabgesunkenes Literaturgut dar[1]".

În lucrarea sa de sinteză asupra prozei medievale în limba germană, Wolfgang Stammler cuprinde și istoria cărților populare germane, ajungînd la concluzia că ele au coborît din păturile nobiliare la burghezie și apoi la oamenii simpli, că autorul, traducătorul și editorul nu sînt „poporul", ci o persoană anume, al cărei anonimat este doar o întîmplare. Deci așa-numitele „cărți populare"sînt *nu cărți create de popor, ci cărți pentru popor* [2].

Robert Mandrou, deși lucrează cu o altă metodă și pentru un alt scop, enunță convingeri asemănătoare : aceste cărți sînt o sumă eteroclită de cunoștințe preluate de oameni simpli din cultura ce într-o epocă anterioară a aparținut doar claselor dominante [3].

Teoria originii exclusiv culte, complicată pe teren românesc cu originea exclusiv străină a scrierilor în discuție, are și în istoriografia

---

[1] W. Liepe, *Volksbuch*, în *Reallexikon der deutschen Literatur-Geschichte*, hrsg. v. Merker — Stammler, III, 1928—1929, p. 481.

[2] W. Stammler, *Mittelalterlische Prosa in deutscher Sprache*, în vol. *Deutsche Philologie im Aufriss*, ed. II, Berlin, 1960, p. 1047—1063.

[3] R. Mandrou, *De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, 1964, Paris, p. 163.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 4, P. 629—638, BUCUREȘTI, 1972

noastră o veche tradiţie (unul din cei mai frecvenţi susţinători a fost Mozes Gaster), precum şi foarte combativi apărători contemporani. George Ivaşcu afirmă că „asemenea scrieri, a căror bogată circulaţie în cultura română adevereşte ceea ce spunea Gaster — că am fost la curent cu tezaurul culturii universale cel puţin în acest domeniu — ... „rămîn *simple traduceri*, oricît de mult prelucrate şi amestecate cu folklor local" [4].

Alexandru Piru admite că „anumite motive din cărţile populare sînt luate din folclor..." dar se grăbeşte să adauge: „e o afirmaţie nesusţinută prin nimic..." „...că toate cărţile populare, cele mai multe de origine cultă, ar avea în întregime caracterele şi soarta creaţiilor anonime orale..." [5].

O altă teorie contrară afirmaţiilor amintite mai înainte, este cea a originii folclorice (cel puţin în parte) a acestor cărţi. Multă vreme discreditată din cauza provenienţei ei romantice (este susţinută — între alţii — şi de autorul uneia dintre primele lucrări de specialitate: Görres, *Die Teutsche Volksbücher*, Heidelberg, 1807), ea a fost reluată în secolul nostru, cînd cercetarea originii cărţilor populare a dus la o tot mai adîncă scufundare în timp şi la o comparare pe spaţii tot mai largi. Richard Benz afirmă încă în 1912: „Das Volksbuch ist Ergänzung der Volksdichtung, wie sie sich im Lied und Märchen darstellt; nicht formal — keine Form ist, wo wir sie rein finden, keine andere als die des Märchens: naive epische Prosa. Das Volksbuch ist keine besondere Gattung, aber es umfasst ein besonderes Stoffgebiet: es ist nicht nationales Erzeugnis, sondern Zusammenfassung der internationalen Kultur des Mittelalters, soweit sie vom Volke ausgenommen und den Nationalen assimiliert wurde" [6].

Josef Szöverffy urmăreşte relaţia dintre cîteva cărţi populare (una irlandeză, alta cehă şi alta maghiară) şi folclor [7]. Concluziile acestui studiu, precum şi ale unei cercetări generale a evoluţiei cărţilor populare germane, sînt expuse într-un capitol de sinteză (*Volksbuch und Volkserzählung*) al acestei din urmă cercetări. Autorul distinge în relaţia discutată trei situaţii diferite: 1) cărţi populare — a căror origine primară nu o cunoaştem — au trecut în folclor ca povestiri; 2) cărţi populare care s-au format pe baza unor motive folclorice, apoi, prin circulaţie, au trecut iarăşi în folclor [8]: 3) culegeri de povestiri populare devin carte populară [9].

---

[4] G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, 1969, p. 240.

[5] Al. Piru, *Cărţile populare*, în „Gazeta literară", X, 1963, nr. 50, p. 7 şi în „Revista de etnografie şi folclor", X, 1965, p. 111.

[6] R. Benz, *Geschichte und Aesthetik des deutsche Volksbuchs*, ed. I, Heidelberg, 1912, p. 1—2.

[7] J. Szöverffy, *Volkserzählung und Volksbuch* (*Drei kleine Beiträge zur Quellenfrage*), în „Fabula" (Zeitschrift für Erzählforschung, Berlin), I, 1957, p. 3—18.

[8] Într-un alt articol, G.K. Spyridakis, *Zweineugrichische Volkssagen über Alexander den Grossen*, în „Zborník za narodniživot i običaye južnih Slavena", Zagreb, XL, 1962, p. 443—450, sînt redate şi discutate două poveşti populare în care lui Alexandru cel Mare i se atribuie legende proprii altor personaje.

[9] J. Szöverffy, *Das Volksbuch. Geschichte und Problematik*, în „Der deutsche Unterricht", XIV, 1962, Stuttgart, 2, p. 5—28.

Pentru acele cărți a căror formare poate fi urmărită în succesiunea ediţiilor, a traducerilor şi prelucrărilor, etapă cu etapă, obîrşia folclorică a primei variante, precum şi contaminările ulterioare, apar încă şi mai pregnant.

A. Schneider descrie cristalizarea cărţii *Genoveva de Brabant* şi răsunetul ei în literatura germană. El afirmă că succesul acestei cărţi, ca şi al altora, între cititorii simpli (deşi unele au fost scrise pentru oameni cultivaţi), se datoreşte faptului că autorul a introdus în ele motive folclorice, din care şi enumeră cîteva : limba şi ochiul de animal prezentate în locul celor ale condamnatei la moarte, inelul ca semn de recunoaştere, cifra trei, urmărirea de către vînător a unui animal fermecat etc. De asemenea aparţin folclorului simplicitatea stilului, vorbirea în zicale şi proverbe, arhaismele [10].

În legătură cu *Till Eulenspiegel*, E.A. Roloff ajunsese la concluzii asemănătoare, deja în 1940.

Autorul primei variante a cărţii populare, apărută probabil la sfîrşitul sec. al XV-lea în dialectul german de nord a cules o înşiruire de glume care circulau pe seama unui personaj ce trăise într-adevăr cu vreo sută de ani mai înainte, le-a adăugat altele, atribuite altor personaje, a căror amintire începuse să se şteargă şi a alcătuit astfel nu un roman, ci o culegere de povestiri (aşa cum sînt şi alte cărţi populare). La fiecare reeditare sau traducere, pentru că lipsea simţul proprietăţii literare, unele episoade au fost scoase, altele adăugate, lungite sau scurtate, astfel încît textul aceleiaşi cărţi a circulat în numeroase variante [11].

Încă mai clar este urmărit acest proces în lucrarea de doctorat semnată de Rudolf Lauterbach. Autorul lui *Till Eulenspiegel* nu este doar unul, ci succesiv mai mulţi scriitori, din pături sociale diferite şi cu foarte diferite nivele culturale. Glumele pe care le-au cules apar fie pentru prima dată în scris — şi despre acestea se bănuieşte că circulau oral pe seama lui Eulenspiegel — fie sînt comune cu alte cărţi populare (*Salman und Marolf*, *Die Geschichte des Pfarrers von Kalemberg*, *Der Pfaffe Amis* etc.), dar datorită circulaţiei lor şi pe cale orală, nu pot fi privite ca o influenţă directă, ci ca prelucrarea unui repertoriu de motive, propriu unei anumite epoci [12].

În modul cum adevărul istoric este transformat de cartea populară, poate fi urmărit un proces specific creaţiei folclorice : trecerea de la real la mit. Alexandru cel Mare [13], Genoveva, Eulenspiegel nu mai sînt personaje, ci simboluri. Fiecare ascultător sau cititor le poate atribui întîmplări ce se potrivesc trăsăturii de caracter dominante, dar care nu le aparţin. Forma scrisă îi conferă cărţii populare doar o stabilitate relativă, pentru că, înfloritoare într-o epocă în care analfabetismul era starea normală, este de presupus că răspîndirea ei se făcea după prima

---

[10] A. Schneider, *La légende de Geneviève de Brabant dans la littérature allemande* (Volksbuch, Müller, Tieck, Hebbel, Ludwig), Paris, 1955, p. 40.

[11] E. A. Roloff, *Ewiger Eulenspiegel. Wie de Schalk war, und was die Welt aus ihm gemacht.* Braunschweig, 1940, p. 78—93.

[12] R. Lauterbach, *Die Mythisierung Eulenspiegels in der rheinischen Literatur*, Bonn, p. 4 şi urm, p 14—15.

[13] F. Pfister, *Alexander der Grosse in den Offenbarungen der Griechen, Juden, Mohamedaner und Christen*, Berlin, 1956, 55 p.

citire într-un grup de ascultători, prin repovestire orală, ajutată uneori de ilustrațiile primitive, dar foarte grăitoare [14]. Ici și colo, în edițiile vechi (ale lui *Till Eulenspiegel* mai ales) apar adresări directe către presupușii ascultători, iar uneori autorul ține să menționeze că cel care știe mai mult despre eroul său poate să adauge povestiri noi [15].

Izvorul inițial folcloric, precum și răspîndirea ulterioară tipăririi și pe cale orală, prin repovestire (integrală sau — mai frecvent — episodică), sînt două procese strîns legate între ele, primul provocîndu-l pe al doilea. Cititorul simplu primea și răspîndea acele cărți care-i aduceau un material comun cu zona lui culturală.

Sînt cărți a căror origine depășește limitele unei singure limbi și care — mult mai vechi decît *Eulenspiegel* sau *Genoveva* — au migrat pe spații vaste, cu transformări în etape greu de reconstituit, pentru că urmele s-au șters. La acestea, dovedirea sursei folclorice este o chestiune mai curînd de intuiție și analogii, decît de dovezi concrete.

În critica românească, această a doua teză, a originii populare, continuare a unui curent al cărui inițiator a fost la noi B.P. Hasdeu, este susținută în ultimii ani de Ion C. Chițimia, cu argumente date fie de comparația între texte din limbi diferite sau între texte din aceeași limbă, dar extrase din ediții diferite, fie de comparația între textele scrise și folclor.

Încă în 1956, prefațînd *Esopia*, I. C. Chițimia constată: Esop „...dotat cu darul umorului și al invectivei, ... stăpînea așadar un repertoriu de moștenire populară, la care ulterior s-au adăugat și alte fabule". Astfel s-au alcătuit „colecțiile esopice"... „cu fabule dinainte și de după Esop, considerate totuși creații individuale..." [16].

Prin studiul migrației *Alexandriei* [17] și a romanului *Archirie și Anadan* [18] pe teritoriu slav și român, se ajunge la concluzia că, în difuzarea lor, cărțile populare „...se sont presque partout régénérés à l'aide des éléments folkloriques locaux, qui ont été captés en langage populaire, en conservant une tonalité littéraire folklorique..."; „...le fond folklorique et présent dans la plupart des livres, soit originellement, soit par infiltration ultérieure. Donc, ce n'est pas seulement le contenu des livres populaires qui a poussé des germes dans le folklore, mais plutot c'est celui-ci qui a enrichi la matière des livres populaires" [19].

---

[14] R. Benz, *op. cit.*, p. 24—27; L. Mackensen, *Die deutschen Volksbücher*, Leipzig, 1927, p. 23—28, 88—89; EIA. Roloff, *op. cit.*, p. 78—93; Lauterbach, *op. cit.*, p. 4 și urm.; Stammler, *Mittelalterliche Prosa*, p. 1047—1063; Szöverffy, *Das Volksbuch*, p. 27—28; R. Mandrou, *op. cit.*, p. 17 și urm.

[15] J. Szöverffy, *Das Volksbuch...*, cap. *Verfasserfrage, Stoffkreise und Chronologie der spätmittelalterlichen Volksbücher*, p. 7—13.

[16] I.C. Chițimia, *Esopia și problemele textelor esopice*, studiu introductiv la *Esopia*, [București], 1956, p. 8.

[17] „Romanoslavica" 1966, nr. 13, p. 93—103.

[18] „Analele Universității București", Filologie, X, 1961, p. 7 și urm.

[19] I.C. Chițimia, *Les livres populaires dans les littératures slaves et la littérature roumaine, leur fonction littéraire nationale et l'importance en plan universel*, în „Romanoslavica", 1968, nr. 16, p. 263. Vezi de același autor și *Problema raporturilor dintre cărțile populare și folclor*, în „Analele Universității București", Filologie, X, 1961, nr. 23, p 57—70: „În consecință opinăm că textele scrise n-au creat elementele care se regăsesc astăzi în folclor, ci ele însele le-au absorbit din vechea literatură folclorică a popoarelor, le-au dat circulație și le-au perpetuat" (p 58). „Iar cînd găsim elemente comune cărților populare, nu înseamnă implicit că una dintre cărți le-a folosit din cealaltă, ci uneori fiecare le-a absorbit dintr-o literatură

Conținutul cărților populare este de cele mai multe ori lipsit de originalitate, cerință de altfel necunoscută întregii culturi a Evului Mediu. Richard Benz reconstituie astfel procesul de creare a acestei literaturi: „Der Dichter schreibt lin Lied, eine Sage auf, die er hört; er erzählt eine Legende in seiner Muttersprache, die er lateinisch gelesen hat — und weiss nicht, dass er dichtet" [20]. Benz folosește noțiunea de poet, pentru că, după opinia sa, forma de existență a cărților populare este poezia. Desigur, nu este vorba de sensul modern, al prezenței rimei și versurilor, ci în sensul că acești scriitori medievali au luat de la creația populară posibilitatea de a se exprima prin cuvinte cunoscute, care sînt astfel așezate în frază, încît își recapătă puterea evocatoare pierdută de cuvintele abstractizate și uzate din vorbirea cotidiană [21].

Pornind de la concluzia comună a conținutului neoriginal, fiecare cercetător clasifică aceste cărți populare în categorii foarte diferite, două fiind însă general recunoscute: traduse și netraduse. Acestea din urmă (amintim *Gargantua*, *Eulenspiegel*, *Faust*, *Schildbürger*) nu sînt scrieri originale, ci culegeri de glume, povestiri, descrieri de practici magice, prezente fie în folclor, fie în literatura anterioară, cu largă circulație.

Din cercetările recente [22] putem deslușI în legătură cu conținutul cărților populare existența implicită a cîtorva probleme pe care vom încerca să le expunem explicit în continuare. În primul rînd observăm cum dintr-o masă de motive care circulă peste granițele lingvistice, fiecare popor selectează numai anumite teme, pentru a deveni cărți populare. Iar dacă o anumită carte devine carte populară în mai multe limbi, fiecare popor îi atribuie o altă semnificație.

Fiziologul și *Fiore di virtu*, cunoscute de timpuriu și larg răspîndite în limba germană, nu ajung cărți populare, așa cum se întîmplă cu traducerile lor românești.

Romanele cu întîmplări din vremea lui Carol cel Mare, cărți populare în apusul Europei, sînt necunoscute la noi.

Alexandria, carte populară pretutindeni răspîndită, capătă la români o semnificație nouă, devine o „carte națională".

O a doua concluzie care se desprinde din aceste studii este că, departe de a fi întotdeauna aceleași, așa cum se afirmă uneori, cărțile populare variază de la o perioadă istorică la alta (convențional spus,

---

orală viabilă sau le-a prelucrat în sensul unei atari literaturi" (p. 59). „Literatura populară scrisă face trecerea de la literatura orală la cea cultă, uneori fiind aproape de tipul de culegeri al literaturii orale (*Archirie și Anadan*, *Esopia*, *Sindipa* etc), alteori fiind mai aproape de tipul de construcție al literaturii culte, bazate totuși pe elemente folclorice (cum este cazul cu *Alexandria*, *Esopia*, *Filerot și Antuza*)" (p. 61). Deci, ca și cercetătorii citați anterior, Ion. C. Chițimia nu crede despre cărțile populare că ar avea în întregime caracterele și soarta creațiilor anonime, orale, sau că ar fi posibil să se descopere o *Alexandrie* în versuri cu funcție de baladă populară. Vezi de același autor *Comparatismul și perspectivele lui în studiul cărților populare*, în vol. colectiv *Studii de literatură comparată*, București, 1968, p. 113—120.

[20] R. Benz, *op. cit.*, p. 3—4.

[21] În cazul acesta, a traduce înseamnă „...einem Stoff, der einem vertraut ist, der als gemeinmittelarterlich keiner einzelnen Nation gehört, die nationale dichterische Form geben," iar scopul primilor traducători este a transpune,... das Umdichten des Fremden in den Geist der eigenen Sprache...", R. Benz, *op. cit.*, p. 27—31.

[22] Vezi Benz, Mackensen, Mandrou, Stammler, Szöverffy, lucrările citate și D. Simonescu, *Romanul popular în literatura română medievală*, București, 1965, p. 63.

de la un secol la altul). Această variaţie priveşte nu textul unei singure cărţi, cu toate că şi acesta poate fi schimbat, ci prezenţa sau absenţa ei, precum şi ponderea pe care o are în viaţa culturală a unei naţiuni (Aceste variaţii în timp şi semnificaţiile lor au fost descrise pentru cultura română încă demult, de N. Iorga [23], ceea ce îndreptăţeşte încă o dată afirmaţia că numai studiile sînt noi, iar problemele sînt vechi).

Deşi schimbările prin traducere sînt de multe ori minime ca volum, studiul lor poate deslusi valori noi atribuite vechiului text, tot aşa cum deosebit de interesant este a şti ce fragmente anume din cărţile populare capătă o circulaţie independentă de întreg.

Pentru cărţile populare netraduse, alcătuite în însăşi limba în care circulă, studiul conţinutului este încă şi mai concludent, pentru că aşa putem înţelege de ce *Eulenspiegel*, *Gargantua* sau *Faust* au apărut într-o anumită epocă istorică şi la un anumit popor, de ce a fost posibilă răspîndirea lor în alte limbi şi pătrunderea lor în literatura cultă [24].

În anii din urmă, acestei problematici, am zice „clasice", ridicate de cercetarea conţinutului, i s-a asociat o alta, implicată de extinderea cercetărilor de sociologie literară şi asupra acestui domeniu.

În încercarea sa de a alcătui o istorie „totală" a Franţei din sec. XVII—XVIII (volum deja apărut în 1970) [25], Robert Mandrou trebuia să răspundă unei întrebări: dacă — aşa cum se ştie — cultura claselor dominante din Franţa vechiului regim era proprietatea unui foarte mic număr de francezi, atunci ce cărţi alcătuiau viaţa culturală a celorlalţi?

Acestea erau tocmai cărţile populare care astfel, prima dată după lucrarea lui Nisard [26], se învrednicesc în critica franceză de un studiu sistematic de mari proporţii. De data aceasta şi metoda şi scopul sînt însă altele: cercetîndu-le cuprinsul, autorul încearcă să deslusească mentalitatea cititorilor. Concluzia nu este de loc îmbucurătoare: lipsite de originalitate, degradate prin coborîrea din cultura claselor dominante, cărţile populare sînt nu un mijloc de cunoaştere a lumii, ci un mijloc de evaziune. Deşi editorii nu erau — probabil — conştienţi de consecinţe, ele au însemnat de fapt un obstacol în calea formării unei conştiinţe a condiţiilor sociale şi politice în care trăiau cei din mediul popular [27].

Seducătoare prin claritate, această concluzie trebuie primită însă cu deosebit spirit critic. În primul rînd, ea nu se poate extinde asupra teritoriului românesc, unde chiar şi aşa-numitele teme de evaziune au căpătat o semnificaţie naţională sau socială; în al doilea rînd, chiar pentru teritoriul francez, bănuim că cercetarea ar trebui făcută mult mai nuanţat, fără o rigidă şi permanentă comparare a acestei literaturi cu societatea pe care o oglindeşte sau nu. Lui R. Mandrou îi lipseşte

---

[23] N. Iorga, *Faze sufleteşti şi cărţi reprezentative la români...*, în „Analele Academiei Române", secţ. ist., s. II, tom. XXXVII, 1914—1915, p. 545—605.

[24] Vezi Roloff Lauterbach, *op. cit.*, şi Krogmann, *Ulenspiegel und die Welt*, în „Zeitschrift für slavische Philologie", XXVI, 1958, p. 280—296.

[25] E. Mandrou, *La France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1970, 342 p.

[26] Ch. Nisard, *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage depuis l'origine de l'imprimérie jusqu'à l'établissement de la comission d'examen des livres du colportage*, 30 nov. 1852, Paris, I ed., 1854; IIme ed., 1868.

[27] R. Mandrou, *De la culture populaire aux XVIIe XVIIIe siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, 1964, 222 p.

înțelegerea mediilor populare, pe care a avut-o N. Cartojan sau R. Benz („Umbilden durch die Phantasie, nicht Nachbilden durch den Verstand")[28].

Ascensiunea acestor cărți spre marea literatură de unde ar fi coborît este înregistrată în ultimele pagini ale studiului; parcurgîndu-le, ne punem întrebarea cum Michelet, Nerval, Proust, Stendhal și alții asemenea lor au putut arăta un atît de viu interes acestor broșurele cărora — în rîndurile anterioare — li se contesta orice fel de valoare.

Volumul lui R. Mandrou ridică încă două probleme specifice sociologiei literare: aceea a publicului cititor și aceea a mijloacelor de răspîndire.

Cu doi ani înaintea acestui volum, a apărut la Frankfurt am Main un altul, care descrie publicul cititor al cărților populare germane[29]. Autoarea, Hildegard Beyer, își propune explorarea unei singure surse de informație: mărturiile literare, adică însemnările cititorilor. Comparînd și interpretînd afirmațiile lor — cu nuanțe foarte diferite de apreciere — încearcă să descifreze ce reprezentau aceste cărți în viața oamenilor din diverse straturi sociale de-a lungul vremii, din secolul al XV-lea, pînă în sec. al XIX-lea. Foarte minuțios făcută pentru primele trei secole, cercetarea devine apoi tot mai grăbită, urmărindu-se mai curînd demonstrarea unei opinii a autoarei, decît interpretarea corectă a textelor găsite. Cărțile populare ar fi cultură scufundată[30], care a trecut de la nobili și patriciatul burghez, cu încetul, spre cele mai de jos trepte ale societății, rămînînd însă mereu lectura preferată a femeilor și tinerilor din toate clasele sociale, pînă în secolul al XIX-lea, la apariția literaturii feminine și a romanelor cu haiduci sau tîlhari, apoi a celor polițiste.

★

Importanța cărților populare pentru sociologia literaturii este definită și de Robert Escarpit în comunicarea *Y-a-t-il des degrés dans la littérature*[31]? Cum răspunsul dat de sociologia literaturii la această întrebare este categoric *nu*, cărțile populare, lectura laică unică a majorității populației de-a lungul a trei sau patru secole, deși negate de unii ca valoare estetică, devin un important domeniu de cercetat, mai interesant — din anumite puncte de vedere — decît marea literatură. Robert Escarpit este de părere că „infra-literatura" nu este lectura exclusivă a unor cititori lipsiți de educație estetică, dimpotrivă, ea poate delecta pe consumatorii „marii literaturi", ca și pe ceilalți. Mai mult, prin modalitatea de a fi citită și înțeleasă, o operă bună poate deveni literatură marginală, sau în aceasta din urmă se pot descoperi valori nebănuite. O carte populară este lectura a foarte diverse pături sociale, receptată în mod diferit și cu urmări diferite, după timpul istoric și stratul intelectual în care circulă.

---

[28] R. Benz, *op. cit.*, ediția a II-a, 1924, p. 53—56.

[29] H. Beyer, *Die deutschen Volksbücher und ihr Lesepublikum*, Frankfurt/Main, 1962.

[30] Vezi și Hans Neumann, *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, ed. II, Leipzig, 1929, p. 120.

[31] Apărută în *Société Française de Littérature Comparée. Acte du sixième congrès national Rennes, 23—25 Mai 1963. Littérature savante et littérature populaire*, Paris, 1965, p. 1—10.

Dacă ne-am însuși acest punct de vedere, am putea afirma că pentru cunoașterea fenomenului cultural românesc, mai importantă decît o cronică sau o epopee care a rămas pînă tîrziu necunoscută și a cărei circulație nu depășește, chiar și după publicare, un cerc de cititori inițiați, este o modestă carte populară, naivă, lipsită de originalitate și — după unii — fără valoare estetică, dar care din secolul al XVII-lea, pînă în sec. al XIX-lea, poate chiar și mai tîrziu, a fost citită, copiată sau retipărită, comentată și luată ca termen de comparație, care a intrat în credințele populare, deci o carte pe care cititorii au asimilat-o.

În critica românească, fără a apela la metodele sociologiei literare, problema publicului cititor, mai mult ca atitudine față de cărțile populare decît ca descriere a compoziției sociale, o întîlnim mereu. N. Iorga notează ecourile diferite după epocă în viața socială românească, iar N. Cartojan menționează ici și colo notițele marginale de pe manuscrise ale cititorilor și posesorilor lor, precum și răspîndirea în diverse provincii românești.

Nu o dată sînt înregistrate mărturiile diferitelor personalități literare despre cărțile populare, mărturii frecvente la noi mai ales în secolul al XIX-lea [32].

★

O altă problemă, deosebit de importantă pentru sociologia literaturii, este aceea a rețelei de difuzare. În studiul său, Robert Mandrou descrie într-un întreg capitol cum s-au dezvoltat casele editoriale specializate din Troyes și cum produsele lor ajungeau în cele mai îndepărtate sate [33].

Și studiile amintite anterior, fără a vorbi în numele sociologiei literaturii, aduc informații despre acest proces.

Remarcăm că la germani se vorbește de *cărți populare* mai ales din secolul al XV-lea, odată cu apariția tiparului. Cele mai multe din aceste cărți au circulat și anterior, în manuscris, în limba latină sau traduse în diferite dialecte germane, dar numai larga răspîndire posibilă prin tipărire, paralel cu transpunerea în proză a celor care aveau formă versificată, le-a conferit caracterul de *populare*. Fixarea în scris nu a acordat textului decît o stabilitate relativă, pentru că — așa cum am amintit mai înainte — răspîndirea se făcea de multe ori prin repovestirea orală, un bun procedeu mnemotehnic fiind ilustrațiile [34]. Formatul mare al primelor ediții arată că erau făcute spre a fi citite în fața unui cerc de ascultători, cu cartea sprijinită pe un pupitru sau o masă. Pînă în secolul al XVI-lea, edițiile sînt deseori bogat împodobite, destinate nobililor, sau patriciatului burgheziei. De asemenea, tirajele erau mici și prețurile mari. Abia din a doua treime a acestui secol, formatul începe să scadă, tirajele să crească și prețurile să se micșoreze, dovadă că se adresau unui public mai larg și că erau destinate citirii indivi-

---

[32] D. Simonescu, *Prefață* la *Alexandria*, București, 1956.

[33] R. Mandrou, *op. cit.*, cap. I: *Le dossier de l'imprimerie troyenne de colportage*, p. 29—43 și *Introduction. Bibliothèque bleue et Culture populaire*, p. 17—26.

[34] Vezi nota 14.

duale [35]. Acum anumite edituri şi tipografii le preiau şi se specializează în producerea lor, lucru uşor de urmărit dacă cercetătorul are la îndemînă o bibliografie.

Reeditările se fac în două feluri: fără nici o schimbare în text, sau cu schimbări, mai ales cînd intervine trecerea dintr-un dialect în altul, sau traducerea în altă limbă. Aceste variaţii au fost urmărite de W. Krogmann pentru diferitele ediţii ale lui *Eulenspiegel* [36].

Legătura cărţii populare cu folclorul este dezvăluită clar de acest fel de studii.

De asemenea reeditările dezvăluie ce carte a fost cerută într-o epocă anume şi de ce fel de public. Încă mai grăitoare sînt cataloagele tîrgurilor anuale, în care este însemnat ce anume s-a vîndut şi în ce cantitate, şi cataloagele de biblioteci. În timp ce situaţia altor cărţi variază, *Eulenspiegel* rămîne întotdeauna „best — seller [37]".

★

O întrebare fundamentală — cu repercusiuni asupra ponderii şi proporţiei studiilor ce le trebuie dedicate — este dacă aceste cărţi au sau nu importanţă pentru cultura naţională. Ce anume reprezintă ele din profilul spiritual al unui popor: puterea creatoare [38]? putere de receptare [39]? încadrare în circuit cultural universal [40]? aderare la circuit datorită comunităţii cu folclorul propriu [41]?

Răspunsul la aceste întrebări este condiţionat de modul cum este rezolvată problema originii. Cei care admit legătura cu folclorul, le acordă o mare importanţă; cei care le consideră cultură scufundată, fie le neagă orice valoare pentru istoria literaturii naţionale [42], fie le consideră importante pentru informaţiile pe care le dau asupra contextului cultural al unei epoci [43]. Abordarea cărţilor populare din punct de vedere al sociologiei literaturii, dă acestui domeniu, pînă acum situat la marginea sau la anexa istoriilor literare, acelaşi drept ca „marii literaturi".

În afară de declaraţiile teoretice despre importanţa cărţilor populare, există cercetări ale influenţei lor asupra literaturii culte [44] şi folclorului [45], sau asupra artelor plastice şi a muzicii [46].

---

[35] Vezi şi L. Mackensen, *op. cit.*, p. 20—26.

[36] Vezi W. Krogmann, *op. cit.*, precum şi *Die niederdeutschen Ausgaben des „Ulenspiegel"*, în „Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur", LXXVIII, 1956, p. 233—301; precum şi *Eulenspiegel forschung auf Abwegen*, în „Korrespondenzblatt des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung", LXI, 1957, 3, p. 35—40.

[37] Mackensen, *op. cit.*, p. 66—69, Lauterbach, *op. cit.*, p. 17, Beyer, *op. cit.*, cap. II.

[38] Roloff, *op. cit.*, p. 5—10 şi 78—93. În *Faust* şi *Eulenspiegel*, autorul vede adevărate simboluri: cele două moduri de existenţă ale poporului german.

[39] W. Stammler, *Kleine Schriften zur Literaturgeschichte des Mittelalters*, vol. I, Berlin, Bielefeld, München, 1953, p. 210.

[40] N. Cartojan, *Cărţile populare...*, 2 vol., Bucureşti, 1929, 1938.

[41] I.C. Chiţimia, *op. cit.*

[42] G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, p. 241.

[43] W. Stammler, *Mittelalterliche Prosa.*

[44] E. A. Roloff, *op. cit.*, p. 192—213; Schneider, *op. cit.*; R. Lauterbach, *op. cit.*, I.Oprişan, *Cărţile populare în opera lui M. Sadoveanu*, în vol. colectiv *Izvoare folclorice şi creaţie originală*, Bucureşti, 1970, p. 11—44.

[45] J. Szöverffy, *op. cit.*, Spyridakis, *op. cit.*

[46] E. A. Roloff, *op. cit.*, p. 225—237, M. Orend, *Die Tierdarstellung in der Volkskunst der Siebenbürger Deutschen*, în „Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde", IX, 1965, p. 70—90.

Mai puţin frecventă este întrebarea privitoare la valoarea estetică. Categoric afirmată de Benz [47], ea este negată sau confirmată de alţi cercetători, dar numai ca o chestiune marginală. Contemporan cu noi, prof. Jungbluth de la Universitatea din Bonn conduce un seminar cu tema *Stilistica cărţilor populare vechi-germane.*

★

La începutul secolului nostru, R. Benz cerea, încă plin de încredere..." sollen die Volksbücher nicht Kuriosität, sondern lebendige Dichtung für uns sein " [48].

În deceniile din urmă, sceptici şi lucizi, cercetătorii demonstrează că, începînd din secolul al XIX-lea, sau chiar al XVIII-lea, vechile cărţi populare îşi pierd publicul. În locul lor înfloreşte o literatură a romanelor cu haiduci şi hoţi, apoi a romanelor poliţiste, de crime, pasionale, de aventuri etc. [49]. Aceste noi scrieri sînt puse — mai ales de cei care adoptă metodele de lucru ale sociologiei literare — exact pe acelaşi plan cu cele vechi. Ne îndoim de adevărul acestei păreri, pentru că între poezia cu răsunet folcloric, grea în acelaşi timp de aromele a două culturi, franceză şi cretană, pe care o respiră *Erotocritul*, şi paginile despre o crimă — oricît de bine construite ar fi ele — nu există, în mod cert, nici o posibilitate de apropiere.

În toate lucrările amintite se arată cum odată cu pierderea vechiului public, cărţile populare îşi cuceresc unul nou. Oameni de mare rafinament artistic, din timpurile şi de opiniile cele mai diverse (amintim doar pe Goethe, Michelet, Nerval, Proust) le elogiază şi găsesc în ele calea spre un univers inedit şi fermecător. Filologii le reeditează, istoricii literari susţin lungi dispute asupra lor. Asemeni atîtor scrieri vechi, şi acestea îşi schimbă atît publicul cît şi funcţia.

Bănuim că la noi, unde folclorul continuă să trăiască şi unde cărţile populare au circulat intens pînă în primii ani ai acestui secol, ar fi deosebit de interesantă o anchetă asupra existenţei lor în ultima vreme şi asupra literaturii care le-a înlocuit, în ce perioadă şi în ce mod anume.

★

Am expus aici cîteva din întrebările pe care le întîlnim în doar o mică, foarte mică parte din cercetările ultimilor decenii. Oricărei dintre rezolvări ne-am alătura, nu putem nega un adevăr, formulat astfel de Szöverffy: „Wir haben hier ein ganz eigenartiges Kulturphänomen vor uns..."

Aceste cărţi, cu peregrinările lor prin ani şi ţări, străbat toate cele trei nivele la care, după convingerea lui R. Escarpit, se manifestă faptul literar: „La sous-littérature, comme un humus fécond, connaissable par les humbles méthodes de la sociologie et de l'histoire, la littérature historique comme un payssage dont l'analyse intelectuelle historico — esthétique permet de faire la topographie et l'histoire naturelle, la littérature vivante enfin comme une floraison dont il faut savoir humer le parfum".

---

[47] R. Benz, *op. cit.*, p. 22—31.

[48] R. Benz, *op. cit.*, cap. *Herstellung der ursprünglichen Form zum Genuss*, p. 53—56.

[49] Szöverffy, *Das Volksbuch...*, p. 22—25; R. Mandrou, *De la culture...*, p. 165 şi urm.; R. Escarpit, *op. cit.*

SCRISORILE DOAMNEI DE SÉVIGNÉ

AL. SĂNDULESCU

Scrisorile Doamnei de Sévigné alcătuiesc un veritabil roman epistolar, mai dens și mai viu decît o capodoperă a genului ca *Les liaisons dangereuses* de Laclos, cu implicații mai largi și mai semnificative decît simpla intrigă sentimentală și avatarurile cuplurilor erotice, chiar dacă sînt proiectate pe un fundal de moravuri sociale. Femeie cultivată și fină, frecventînd în tinerețe celebrul Hotel de Rambouillet și făcînd parte din înalta aristocrație ce-l înconjura pe Ludovic al XIV-lea, marchiza, rămasă văduvă de timpuriu și avînd sentimentul singurătății după căsătoria fiicei sale cu D-l de Grignan și mutarea în Provența, dispune de cîteva elemente esențiale ce au favorizat manifestarea spiritului ei de observație și a unei sensibilități cu totul singulară în epocă. Ea scrie zilnic, ajungînd să realizeze un fel de cronică a timpului și a societății căreia îi aparținea, relatînd evenimentele de seamă, ca și faptele diverse, paralel cu starea sa de spirit obsesivă prin exacerbarea sentimentului matern, melancolică și contemplativă. Dar ea nu consemnează, nu comunică pur și simplu ; se vede că simte plăcerea de a povesti, de a înscena epic, de a se opri asupra detaliului concret și revelator, de a extrage seva literară, acolo unde istoriograful nu face decît să înregistreze. Nu o dată ritmul devine alert pînă la dramatic și senzațional, ca atunci cînd se descrie procesul ministrului de finanțe Foucquet, urmărit în toate fazele, de la interogatoriu (prezentat în dialog) și pînă la darea sentinței, așteptată cu răsuflarea tăiată de către autoarea însăși, fericită că fostul supraintendent al regelui a scăpat de pedeapsa capitală. „Faptele diverse" dobîndesc sub pana Doamnei de Sévigné un contur și o culoare, un relief ce le scoate din sfera intereselor practice, de obișnuită bîrfă și cancan. Nu atît informațiile ei asupra lumii despre care vorbește sînt izbitoare (uneori nu făcea decît să repovestească întîmplări ce i se relataseră de către alții), cît felul de a le transmite, virtutea de a le recompune. Știrea devine un pretext, un motiv de a nara, de a se abandona spontan unui mod de existență necesar. Marchiza nu-și propune să scrie nici istoria domniei lui Ludovic al XIV-lea (o făceau excelent istoriografii regelui !), nici cronica societății și a moravurilor aristocratice

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 4, P. 639–643, BUCUREȘTI, 1972

din acel timp. Ea nu are un plan, un sistem şi nici vreo intenţionalitate. Are însă altceva, şi anume, forţa de a proiecta o viziune personală asupra lucrurilor ce-i cad sub ochi, de a le organiza, cum zicem azi, în structuri, de a le desprinde semnificaţia pe care numai ochiul artistului o poate capta în raza lui vizuală. Doamna de Sévigné nu este un constructor de caractere, ca La Bruyère, deşi nu-i lipsesc personajele; marea ei reuşită este atmosfera, ambianţa de la Versailles dominată de Regele-Soare, numit conspirativ *Quanto*, văzut nu atît în postura sa magnifică de monarh absolut, cît în viaţa de la curte, ca să nu spunem particulară. Recepţiilor fastuoase li se adaugă scenele de vînătoare, desprinse parcă din tapiserii şi goblinuri (una senzaţională, cînd bucătarul se sinucide pentru că nu ajunsese friptura la toţi mesenii), episoadele sentimentale ale regelui, ca de pildă părăsirea D-nei de Montespan pentru D-na de Maintenon, ca şi momentele anecdotice, cînd monarhul se amuză, jucînd farse unuia dintre generali, sau cînd primeşte însuşi un răspuns foarte spiritual din partea lui Racine şi Boileau pe care-i invitase în stilul cel mai distins al secolului politeţei la una dintre bătălii: „Sînt supărat că n-aţi fost de faţă la ultima campanie, aţi fi văzut ce-i acela un război, fără să fi avut prea mult de călătorit." Racine i-a răspuns: „Sire, sîntem doi burghezi care n-avem decît haine de oraş; am dat la croitor să ni se facă haine pentru drum; dar cetăţile pe care le-a atacat maiestatea voastră au fost cucerite înainte ca hainele să fi fost gata" [1].

Atmosfera aceasta e compusă din intrigile de la palat, ridicări de rang şi căderi în dizgraţie, din evenimentele zilei, galante precum căsătoria D-lui de Lauzun cu Mademoiselle, sau cutremurătoare ca arderea pe rug a Doamnei Voisin. Observăm aici o tehnică a contrastului, probabil involuntară, pe care abia romanticii o vor pune în valoare. Doamna de Sévigné are disponibilitatea firească pentru descrierea unor tablouri somptuoase, de o strălucire feerică, dovedind fine intuiţii psihologice în privinţa societăţii mondene, ca de pildă cu prilejul nunţii Domnişoarei de Louvois: „Măreţie, fală, toată floarea cea vestită a Franţei, veşminte cu gulere răsfrînte şi ţesute cu fir de aur, pietre preţioase, jăratic de foc şi de flori, îmbulzeală de carete, strigăte în stradă, făclii aprinse, cai struniţi şi oameni stîlciţi în bătaie; în sfîrşit, vîrtejul petrecerii, întrebările rămase fără răspuns, complimentele spuse fără a şti bine ce spui, amabilităţile rostite fără a şti bine cui vorbeşti, picioarele încurcîndu-se în trena rochiilor..." Pagina scrisorii devine stampă de epocă, stilizată în spiritul „bunului gust", în linii ferme, bine calculate, cu un aer grav şi solemn, cînd la recepţie urmează a lua parte şi regele: „...toate curţile palatului Guise erau luminate cu două mii de lampioane. Regina a intrat mai întîi în apartamentul domnişoarei de Guise, foarte luminat, foarte împodobit; toate doamnele s-au aşezat în genunchi în jurul ei, fără deosebire de rang: s-a cinat în acest apartament. La masă au fost 40 de doamne; cina a fost strălucită. Regele a venit şi a privit totul cu mare gravitate, fără să se aşeze la masă; au urcat apoi sus, unde totul era pregătit pentru bal. Regele a condus-o pe regină şi a onorat adunarea cu

[1] Toate citatele se reproduc după ediţia Doamna de Sévigné, *Scrisori*, traducere, prefaţă şi note de Irina Mavrodin, Editura Univers, 1971.

trei sau patru dansuri, după care s-a dus să cineze la Luvru, în societatea sa obişnuită".

În acelaşi timp, cu o forţă cel puţin egală, D-na de Sévigné îşi îndreaptă privirile spre aspectele dramatice, fie un incendiu, în care ştie să surprindă mişcarea, spectaculosul, ba chiar şi comicul, fie o execuţie, ca aceea a marchizei de Brinvilliers, unde relatarea aparţine unui reporter de fapte extraordinare, înzestrat cu un admirabil simţ al comentariului: „În sfîrşit, totul s-a terminat, marchiza de Brinvilliers e acum în văzduh: trupul ei micuţ a fost azvîrlit, după execuţie, într-un foc uriaş, iar cenuşa în cele patru vînturi; astfel că o vom respira, şi, cînd ne va intra în sînge, ne vom pomeni cuprinşi de cine ştie ce pornire de a otrăvi, de care vom fi cu toţii uimiţi. A fost judecată încă de ieri; azi dimineaţă i s-a cetit sentinţa, în care se spunea că va merge să-şi ceară iertare dinaintea tuturor la Notre-Dame, şi că i se va tăia capul, i se va arde trupul, şi cenuşa îi va fi împrăştiată în vînt. Au vrut s-o supună la cazne: ea a spus că nu-i nevoie, şi că va mărturisi totul; într-adevăr, pînă la ora cinci seara şi-a povestit viaţa, care e şi mai înspăimîntătoare decît se credea. Şi-a otrăvit de zece ori la rînd tatăl (nu putea să-i vină de hac), fraţii şi pe mai mulţi alţii; şi toate aceste mărturisiri erau presărate cu tot soiul de poveşti de dragoste. N-a spus nimic împotriva lui Penautier. După ce a făcut aceste mărturisiri a fost totuşi, încă de dimineaţă, supusă la cazne, la cele folosite de obicei şi la caznele cele mari, dar n-au mai scos de la ea nici un cuvînt mai mult. A cerut să vorbească cu domnul procuror general; a stat o oră cu el: încă nu se ştie ce au vorbit. La ora şase au dus-o, numai într-o cămaşă pusă pe pielea goală, şi cu funia de gît, la Notre-Dame, spre a-şi cere iertare în public; şi apoi au urcat-o din nou în aceeaşi cotigă, unde am văzut-o şi eu, zvîrlită de-andaratelea pe un maldăr de paie, purtînd doar o bonetă şi cămaşa, şi fiind străjuită de o parte de un doctor şi de cealaltă de călău: m-am cutremurat la asemenea privelişte".

Crearea atmosferei de care vorbim se realizează prin scene, momente, secvenţe capabile să aducă şi mai aproape ceea ce constituie nota particulară a scrisului D-nei de Sévigné. Cînd un anumit fapt o interesează prin senzaţional, un fel de permanenţă a artei sale, sau îi trezeşte în suflet adînci ecouri, atunci ea realizează un *moment*, ce poate fi detaşat din context ca piesă de sine stătătoare. Aşa este acela al plecării la război (nici nu mai are importanţă în care război, atît de generală e observaţia), cînd „fiecare îşi plînge fie un fiu, fie un frate, fie un soţ, fie un iubit: ar trebui să fii cu totul nesimţitor ca să nu te tulburi văzînd cum pleacă întreaga Franţă". Un alt moment ce-i reţine şi mai stăruitor atenţia este acela consacrat morţii mareşalului de Turenne. Vestea săgetează toate inimile, începînd cu a regelui, care pierde pe cel mai de seamă căpitan al său. Armatele sînt cuprinse ca de un delir al durerii şi al răzbunării: „Se spune că soldaţii scoteau nişte strigăte care se auzeau pînă la două leghe împrejur; nimic nu-i putea opri: strigau să fie duşi la luptă; că vor să răzbune moartea tatălui lor, a generalului, a ocrotitorului, a apărătorului lor: că avîndu-l în frunte nu se temeau de nimic, dar că vor şti să-i răzbune moartea; că să fie lăsaţi să se răzbune, că sînt mînioşi, şi să fie duşi la luptă." Momentul e unul de sfîşiere şi de doliu naţional. Fastuosul, strălucitorul, conversaţia animată şi spumoasă de la recepţiile versailleze se topesc într-un hohot de plîns general: „I s-a făcut slujbă

militară în tabără, unde adevăratul doliu se vedea în lacrimile şi în strigătele tuturor; toţi ofiţerii purtau totuşi eşarfe negre; toate tobele erau acoperite cu zăbranice, grăind într-o singură bătaie; sulițele atîrnau fără vlagă şi muschetele erau ţinute cu ţeava în jos; cît priveşte strigătele de jale ale întregii armate, cu greu mi le pot închipui fără o adîncă tulburare".

Dacă n-am şti că aceste pasaje sînt extrase dintr-o scrisoare, am fi convinşi că ne aflăm în faţa unor pagini de roman, într-atît avem sentimentul ficţiunii şi al forţei epice. O asemenea tehnică a descrierii sobre, pînă la obiectivare, a viziunii de ansamblu prin fixarea detaliilor semnificative, va fi o achiziţie a realismului balzacian, prefigurat, cum se vede, cu aproape două veacuri înainte.

Doamna de Sévigné îşi depăşeşte secolul de sever clasicism şi prin sentimentul naturii, scos la lumină, se ştie, tot de romantici. Sensibilitatea ei vibrează la freamătul frunzei, la culoare, cultivînd peisajul, totuşi cam stilizat, în genul poeziei pastorale din sec. XVIII. Oricum, e o anticipaţie. Marchiza are şi aici viu simţul nuanţei şi al detaliului, în plus al decorativului: „Am venit aici să-mi petrec ultimele zile frumoase, şi spre a-mi lua rămas bun de la frunze; sînt încă toate în copaci, doar şi-au schimbat culoarea; în loc să fie verzi, sînt de culoarea răsăritului de soare, şi de atîtea nuanţe, încît totul alcătuieşte o pînză de aur bogată şi strălucitoare, ce mi se pare mai frumoasă decît verdele de pînă acum". În acelaşi spirit de distincţie aristocratică lucrează şi alte tablouri „plain-air", cu subiecte hesiodice; unul ar putea fi intitulat *Uscatul fînului*: „Ştii ce înseamnă uscatul fînului? Trebuie să-ţi explic: uscatul fînului e lucrul cel mai minunat din lume; întorci fînul cu furca, zburdînd zglobiu pe pajişte; dacă ştii să faci asta, ştii să usuci fînul. Toţi servitorii mei s-au dus într-acolo plini de veselie". Un altul, cu şi mai acuzată conştiinţă plastică, în care se vede compoziţia şi mişcarea l-am numi: *În pădure la tăiat lemne*: „Îmi trec vremea punîndu-mi servitorii să doboare copaci; e o învălmăşală închipuind pe viu acele tapiţerii care zugrăvesc muncile de iarnă; copaci doboriţi, oameni care taie trunchiurile cu fierăstrăul, alţii care fac buşteni, alţii care încarcă o căruţă, şi eu printre ei".

S-a spus despre scrisoarea din sec. XVII că este o „conversaţie sub o lustră", sugerîndu-se atmosfera saloanelor şi stilului preţios cultivat acolo. Doamna de Sévigné a frecventat şi ea Hotelul de Rambouillet şi nu s-a putut sustrage unor influenţe venite din partea cercului de rafinaţi. Ea se resimte pe alocuri de apretul distins şi elegant, la care contribuiau de altminteri şi destinatarii, cum observă E. Faguet [2], ştiindu-se că în genere depunem eforturi să vorbim cît mai aproape de limbajul celui căruia ne adresăm. Totuşi marchiza a rămas în esenţă o fiică a naturii, o spontană, un temperament instinctiv. Ea nu face corespondenţă ca să răspundă unei mode şi nici pentru că-şi iubea fiica nespus de mult. Acestea sînt circumstanţe favorabile. D-na de Sévigné scrie ca şi cînd ar face-o pentru sine, dintr-o necesitate interioară, din plăcere. Adică, aşa cum procedează orice talent autentic. Înglobînd spiritul de conversaţie, de *causerie*, scrisorile ei dezvăluie calităţi insolite, ce o situează

---

[2] Émile Faguet, *M-me de Sévigné*, în *Dix-septième siècle. Études et portraits littéraires*, Paris, Boivin.

la polul opus artificiozității, pedanteriei, stilului „coafat". Ea-şi află resursele permanent în *faptul de viață*, înscenat epic, sobru, văzut în momente şi în aspecte contrastante, producînd o atmosferă, şi în *limba vorbită*, familiară, scoasă din corsetele dogmei şi ale unei politeţe scrobite şi uscate. Curioasă ea însăşi de atîtea ale societății, marchiza ştie să provoace curiozitatea, s-o pregătească prin zeci de superlative, cu o plăcere ce pare să fi dat impuls multor scrisori. Se poate defini oare mai bine un spirit epistolar (ca expresie a conversaţiei) şi un temperament feminin şi totodată francez prin vervă şi mobilitate, ca în această pagină topind în litera ei gustul de senzaţional şi pornirea spre joacă şi glumă copilărească, latentă în sufletul femeii?

„Îţi voi scrie lucrul cel mai uimitor, mai surprinzător, mai minunat, mai fermecat, mai de seamă, mai năucitor, mai neauzit, mai ciudat, mai neobişnuit, mai de necrezut, mai neprevăzut, mai mare, mai mic, mai rar, mai de rînd, mai răsunător, pînă astăzi mai tăinuit, mai strălucit, mai vrednic de invidie: în sfîrşit, un lucru cum nu s-a mai întîmplat decît o singură dată în vremurile trecute, şi încă nici atunci chiar aşa; un lucru pe care la Paris nu-l poate crede nimeni (cum l-ar crede cineva la Lyon?); un lucru ce le smulge tuturor strigăte de uimire; un lucru ce le umple de bucurie pe doamna de Rohan şi pe doamna d'Hauterive; un lucru, în sfîrşit, care se va săvîrşi duminică, iar cei care-l vor vedea vor crede că au orbul găinilor; un lucru care se va săvîrşi duminică şi care nu va fi poate săvîrşit luni. Nu mă pot hotărî să-l spun; ghiceşte-l; mă prind că n-o să poţi. Te laşi păgubaş? Ei bine? Atunci o să ţi-l spun: domnul de Lauzun se însoară duminică la Luvru, ghiceşte cu cine? Mă prind o dată, mă prind de zece ori, mă prind de o sută de ori că nu ghiceşti. Parcă o aud pe doamna de Coulanges spunînd: — Nu-i uşor lucru de ghicit; e doamna de la Vallière. — Nicidecum, doamnă; — Atunci e domnişoara de Retz? — Nicidecum, se vede că stai în provincie. — Într-adevăr, sîntem nişte proşti. Spune, e domnişoara Colbert! — Nici atît. — Atunci e fără îndoială domnişoara de Créqui? — Nici pomeneală. N-am încotro, trebuie să vă spun: se însoară, duminică, la Luvru, cu îngăduinţa regelui, cu domnişoara, cu domnişoara, domnişoara de ... domnişoara ... ghiciţi-i numele: se însoară cu Mademoiselle, pe legea mea! pe sfînta mea lege! pe prea sfînta mea lege!"

DEMOSTENE BOTEZ *

RODICA FLOREA

Cînd Garabet Ibrăileanu, naşul său literar, deoarece îi prefaţase, cu preţuire sinceră, placheta de debut editorial — *Munţii*, apărută în 1918, îi dorea lui Demostene Botez „ să poată ieşi *mai des* din el însuşi", criticul ieşean sublinia, cu fineţe, caracteristica dominantă a poeziei acestuia : coexistenţa permanentă a două atitudini poetice contrastante — recluziunea şi concentrarea investigaţiilor sale lirice în jurul propriului eu, pe de o parte, iar pe de alta, interesul acut pentru realităţile exterioare, pentru umanitatea largă. Poezia lui D. Botez va evolua pe aceste două coordonate paralele, pe această pendulare continuă între întuneric şi lumină, deprimare şi bucurie, egocentrism şi evadare în mijlocul mulţimilor, accentul căzînd alternativ, pe etape, pe una sau alta dintre ipostaze. Volumele apărute timp de un sfert de veac, pînă la eliberare, îl relevă, cu deosebire, pe poetul retras în cochilia propriei individualităţi, în urma contactului brutal cu o realitate socială vulnerantă. Poetul cultivă, în aceşti

* Demostene Botez, născut la 2 iulie 1893, în satul Truşeşti — Botoşani, urmează liceul la Iaşi, unde îşi ia ulterior licenţa în drept. Avocat, publicist, poet, prozator, traducător. Debut — — cu versuri — în 1911, în „Arhiva", lui A. D. Xenopol, apoi în „Flacăra" , scoasă de C. Banu şi „Convorbiri literare," înainte de „Viaţa românească," unde colaborează permanent. În 1918, debut editorial cu placheta *Munţii*. Înainte de eliberare mai scoate volumele de poezii : *Floarea pămîntului* (1920), *Povestea omului* (1923), *Zilele vieţii* (1927), *Cuvinte de dincolo* (1934), *Pămînt şi om* (1942). După eliberare — deputat, academician, preşedinte al Uniunii scriitorilor (1964—1965), director şi redactor şef al „Vieţii româneşti". Publică volumele de poezii : *Floarea soarelui* (1953), *Versuri alese* (1955), *Oameni în lumină* (1956), *Prin ani* (1958), *Lanterna magică* (1959), *Carnet* (1961), *Poezii* (1961, colecţia „Cele mai frumoase poezii"), *Oglinzi* (1963), *În faţa timpului* (volum selectiv, 1967), *Aproape de pămînt* (1968), *Na'greu'pămîntului* (1970), *Scrieri* (2 volume selectate de autor din întreaga sa poezie, 1971). Proză : *Obsesia*, roman (1946), *Oameni de lut*, roman (1947, reeditat în 1968), *Curcubeu peste Dunăre* (memorialistică, 1956), *Bucuria tinereţii* (1957), *Scriitor, carte, cititor* (1961), *Noaptea luminată* (nuvele şi povestiri 1962), *Prin U.R.S.S.* (note de călătorie, 1962), *Document* (1964), *Însemnările lui Andrei Chirică* (1964), *Chipuri şi măşti* (note de călătorie, 1965), *Fapte diverse* (1969), *Memorii* (1970). Literatură pentru copii : *Sfredeluş* (1953, 1962, 1964), *Hoţul şi Pachiţa* (1954), *Picu şi Gheorghiţa* (1956), *Şantier* (1963, 1964), *Povestea greierului* (1964, 1965). *Povestea brazilor şi a hîrtiei* (1967), *Povestea mărgicăi* (1970). D. Botez are şi o bogată activitate de traducător. Traduce din : Aristofan, Bertold Brecht, Flaubert, Gorki, Valery Larbaud, Jules Renard, Vercors etc.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, Nr. 4, p. 645—650, BUCUREŞTI, 1972

ani, o poezie de îmbinare a tradițiilor poetice cu noile tendințe și curente. O poezie simbolistă cu infuzii sămănătoriste și moderniste. O poezie în care consemnarea plictisului duminical și provincial, precum și urmărirea desfășurării sentimentului singurătății de la spleen la neliniște, la îndoieli și deziluzii, de la deprimare la vid sufletesc, pietrificare și evadare în neființă, compun o atmosferă caracteristică liricii din jurul anilor 1920—1930. Răsună, sporadic, ecourile copilăriei, evocările satului natal, ale naturii generoase. Imaginile luminoase sînt convertite ades în tonurile depresive ale dezrădăcinării. Solicitat de o conștiință poetică veșnic trează și exigentă, D. Botez se împarte, inegal, între explorarea „tristeților atavice"— și ea o formă de protest împotriva unei realități sociale ostile, sufocante — și protestul direct în numele umanității ultragiate. Poezii ca *Moartea șomerului* (1932), *În mină* (1934), *Fabrica* (1935), exprimînd revolta, în numele unui umanism proletar gorkian, atestă, din partea lui D. Botez, „ ieșirea din el însuși", pe care o recomanda Ibrăileanu, părăsirea temporară a spiralei introspective, interesul față de destinul colectiv, hotărîrea de a-și arăta dragostea de oameni, dragostea pentru omul simplu, făcîndu-se ecoul suferințelor lor. Aceste ecouri sînt într-adevăr puține și slabe raportate doar la lirica lui D. Botez. În același timp însă D. Botez avea o activitate remarcabilă de publicist protestatar, de pamfletar violent. Explicîndu-se asupra deosebirii de ton, preocupări și atitudine dintre poezia și proza sa publicistică din această epocă, D. Botez preciza — în 1965 — că „ poezia dezvăluie într-o mai mică măsură poziția mea politică și socială. Poate din cauza unei concepții întrucîtva greșite asupra artei în special și a liricii îndeosebi ; poate din cauză că mi s-a părut că în poezie nu poți avea virulența posibilă în proza publicistică și pamflet, am pus toate ideile politice și sociale și toată critica stărilor de lucruri din țară în articole de ziar".

În lumina acestor antecedente, poezia de după eliberare a lui D. Botez, ancorată puternic în contemporaneitate, deschisă larg consemnării evenimentelor mari și mici care constituie procesul de formare a unei societăți noi, apare — cum o remarca însuși scriitorul — ca o „ cotitură" firească, ca o maturizare și o descătușare a unor sentimente cetățenești, a unor potențe poetic-civice și a unor viziuni asupra vieții, existente, latent, încă de la debut, și nu ca o răsturnare spectaculoasă de concepții și atitudini. E o descătușare de un egocentrism impus de circumstanțele sociale — „sînt liberat acuma de cea mai grea povară/De Eul meu tiranic, de dușmanul cel mare" (*Eliberare*, 1957) — o împăcare cu sine, o regăsire a seninătății și a echilibrului moral.

Imperativ etic constant în poezia sa, dragostea de oameni este exprimată repetat, ca un laitmotiv în poezia lui D. Botez din ultimul sfert de veac. Poetul s-a regăsit între oamenii pe care prefacerile sociale-economice-politice i-au restructurat spiritual. Antiteza : izolare tragică, deprimare dizolvantă — în poezia de pînă la eliberare — și entuziasmul desființării granițelor între eu și colectivitate — apare la rîndul ei ca două ipostaze firești ale aceleiași evoluții ascendente. După cum protestul exprimat odinioară — în puține poezii — în numele unei umanități strivite, își află continuarea firească în atmosfera euforică proprie poeziei actuale a lui D. Botez.

Ultimul sfert de veac a fost rodnic. Proză, literatură pentru copii și nu mai puțin de 10 volume de versuri (exceptînd o antologie) sînt, toate, mărturii ale transformării poetului „prin ani", ale orientării sale spre actualitate și spre viitor, spre „oamenii în lumină" de azi, orientare aidoma rotirii după raze a „florii soarelui".

Primul său volum de versuri de după eliberare, intitulat *Floarea soarelui* (1953), relevă, chiar de la titlu, prin analogia eului liric cu simbolul florii soarelui, părăsirea izolării, întoarcerea către bucuriile și truda colectivității, redescoperirea omului: „Mă-ntorc acum spre viitor cu fața./Lumina lui îmi trece-adînc prin pleoape./Și oamenii îmi sînt și mai aproape./Și parcă m-a luat de mînă viața/ (...) Ca peste șesuri aurii de grîne/Văd zarea largă a zilelor de mîne/Și peisajul lumii viitoare. /Mai tare-mi bate inima în piept/ Spre viitor tot sufletu-mi îndrept, /Mereu, ca floarea soarelui, spre soare". Volumele de poezii ale lui Demostene Botez — mai ales primele, de pînă la mijlocul deceniului șapte — *Versuri alese*, *Oameni în lumină*, *Prin ani*, *Carnet* etc. — compun o cronică poetică a acestor ani, sînt „carnete" de reportaje și însemnări lirice, cu o construcție predominant narativă, nu toate de un înalt nivel poetic, multe suferind de o oarecare facilitate, și neputînd evita primejdiile discursivității, explicabile prin participarea febrilă, fără răgazul șlefuirii, a poetului la evenimente, la frămîntările cetății. Stau alături: profesiuni de credință, evocări, pasteluri înrudite cu poezia de meditație, imnuri de slavă spre glorificarea epocii de construcție socialistă, consemnarea unor etape, a unor victorii în acest proces social-politic, poezii ocazionale, legate de un anumit moment istoric, cu strictă valoare de documente ale timpului, în care uneori filonul poetic e dizolvat în proză rimată. A rămas uitat glasul îndurerat al caterincii, care răsuna cîndva în versurile sale. Vechile amărăciuni se sparg, se pulverizează în avînturi tineresc-entuziaste. D. Botez e solicitat de dorința stăruitoare de a face din poezia sa o reflectare a contemporaneității, oglindă în care să se răsfrîngă, „ca-n apa lacului" „mărturiile acestui veac". Poetul își închină versurile înfloririi patriei, oamenilor noi și procesului de transformare a conștiințelor, muncii descătușate și roadelor ei. Poezia — cu ecouri bacoviene — a tîrgului cenușiu, încremenit și agonizînd în descompunere lentă, a tîrgului în care abundau cerșetorii și cortegiile funerare, a făcut loc poeziei șantierelor clocotind de viață, a cartierelor noi. Poezia străzilor fără istorie, a caselor fără trecut, fără amintiri — destul de răspîndită în lirica noastră nouă — îl ispitește și pe D. Botez. El a cultivat de la debut o poezie intimistă, a naturii moarte din încăperi umbrite și încărcate de relicve. Acum, oprindu-se ades la semnificația poetică a faptelor și gesturilor cotidiene, e cucerit, dimpotrivă, de amănuntul nou și proaspăt. Surprinde imaculareа pereților albi ca ninsoarea din cartierele ivite peste noapte, din casele care „n-au încă nici un cuib de rîndunică".

D. Botez cîntă noul chiar cînd se întoarce la teme îndrăgite altădată. A rămas și azi credincios bătrînului oraș încărcat de amintiri, al adolescenței sale — Iașul — pe care-l evocă în versuri pline de duioșie. Acum însă îl vede în dublă ipostază: vechea așezare istorică și totodată orașul tînăr, care îl cheamă pe poet către viitor. Poetul e și azi atras de peisajul agrest, cîntă și azi „primăverile rustice", „nunta între pămînt și soare",

„invazia luminii", marea germinație, muncile cîmpului, brazdele fumegînde de pămînt reavăn, dar stăruie asupra rolului hotărîtor al omului de stăpîn înțelept al naturii.

Remarcabila sa iscusință de colorist și imagist se relevă și în poezii cu titluri inexpresive, jurnalistice : *La grădinărie*, *Seceriș*, *La colectare*, *Cules de vii la colectivă*, *Primăvară la S.M.T.*, *Vin tractoriști*, *La plivit* etc. Se întîlnesc des notații proaspete de natură, personificări duios-șăgalnice în maniera lui Topîrceanu. La seceriș „ orice snop e-un prichindel / cu lungi plete aurii" (*Seceriș*). La culesul viilor, „ galbene și subțirele / viespi gătite în volane / cu trup tras ca prin inele / dau tîrcoale la budane" (*Cules de vii la colectivă*). În grădină, „ lustruit tot, cu vopsele, / zboară-un cărăbuș enorm / mînă trenul ei, o larvă, /sub pămînt ca-ntr-un tunel. / Dar deodată, mare zarvă, / zvon de glasuri, fel de fel" (*La plivit*). Într-o imagistică inedită, tabloul unei turnătorii e încărcat de culori : „ ard cazane de porfir, / însorite, dolofane, / și-nfloresc, roșii, în cazane / flori fierbinți de trandafir / [. . .] Clocotește mîl solar / într-un lac de fier topit, / înroșind ca un pojar, / trupul omului călit / [. . .]Fierbe fierul ca un must [. . .] Dintr-un tuci arid și hîd, / sub capac au prins să sară / floricele care rîd, / cocoșei de foc și pară" (*Turnătorul*).

Omul, omul nou, redescoperirea omului, solidaritatea umană, dragostea de oameni sinonimă cu dragostea de viață, de umanitate — se impun ca o temă generală, permanentă și definitorie a liricii lui Demostene Botez. Omul, în ipostaza de muncitor anonim — „ Pe tine vreau acuma să te cînt / pe tine muncitor necunoscut, / cel care ai luptat și ai căzut/cu fruntea în zăpadă la pămînt" — ; omul „ zeu bun și uman," legat de semenii săi prin indestructibila solidaritate a muncii ; omul văzut în ipostaze apoteotice, simbolice, ca zidarul proiectat demiurgic pe imensitatea cerului „ prin păienjeniș de schele / cu iuțeală de furnică / omul creator ridică / ziduri roșii înspre stele / [. . .] Și pe cerul clar, senin, / avîntat ca într-un zbor, / omu-acesta muncitor / e cu soarele vecin" ; omul cu aureole prometeice, căruia poetul îi cîntă întîiul zbor în spații înspre lună", sinonim cu o nouă naștere a lumii ; omul din patria noastră, al cărui chip capătă proporții hiperbolice, cărora doar stîncile abrupte și înălțimile pierdute-n stele ale Carpaților sînt vrednice să le poarte, dăltuită, „ suita unui basorelief".

Preocupat stăruitor, aproape obsesiv, de menirea sa ca poet, Demostene Botez își reînnoiește în fiecare volum multiple profesii de credință, al căror sens unanim este „ dăruirea". „ Și-am învățat așa din grîu și pom / și care-i rostu-n lume-al fiecărui / și știu acum că rostul tău de om / e să te-mparți la oameni, să te dărui" (*Poem pedagogic*). Împlinirea — ca poet — rezidă în reciprocitatea dăruirii. „Am nevoie de dragostea voastră" — răsună apelul către *Oameni*. Mesajul artei sale poetice e mereu înnoit. Elocvente sînt poezii ca : *Artă poetică* — cu cadența ei solemnă — „ vers smuls din mine, eu te vreau bătut, / ca ritmul unui puls de om în mers, / ca viața însăși clocotind în vers, / ca pasul vremii care s-a născut / [. . .] Să-ncapă-n el și noile imagini / a tot ce-acum creează omul nou, / să sune-n el a timpului ecou" — ; *Poezie e în toate* și *Ștafeta generațiilor* sînt apeluri care-l relevă pe moralistul D. Botez, dar păcătuind prin didacticism și discursivitate — către scriitori să nu se lase depășiți de ritmul vertiginos al vieții noi : „ Nu te-nchide în găoacă / unde sună a pustiu, / unde viața

e săracă. /Cîntă tot ce este viu, / ne-nsemnat nimic nu treacă / cît nu este prea tîrziu" — sau „Nu scrie pentru tine. Doar nebunii / vorbesc de unii singuri și pe stradă / mulțimea te așteaptă, cîntă, spune-i / de viața ei, de marea ei baladă"; *Geneza*, *Crez*, *În turn de fildeș*, *Unui ucenic întrale poeziei*, *Universalitate*, *Datorie*, *Împăcare*, ultima reluînd ideea dăruirii prin creație. „Ce-am făcut / și ce-am lăsat clipei viitoare? — se întreabă poetul. „Eu n-am sădit în preajmă-i nici un pom, / nici glia strămoșească n-am arat, / dar mi-am plinit destinul meu de om, / dacă-ntr-un an, cîndva, îndepărtat,/pe urma mea s-o mai găsi un tom, / în care veacu-acesta l-am cîntat".

Alături de această poezie a timpurilor noi, în lirica lui Demostene Botez, de după eliberare, coexistă, continuîndu-se, înclinarea meditativă către întrebările fundamentale ale existenței, temele grave ale timpului în curgere inexorabilă, ale destinului omenesc, ale legăturii dialectice între moartea inevitabilă și eternă și permanența vieții.

Ironistul, elegiacul, moralistul, peisagistul, sentimentalul — fără să se dezică — Demostene Botez datorează cele mai bune versuri din volumele ultimilor ani — *Oglinzi*, *În fața timpului*, *Aproape de pămînt*, *Na'greu'pămîntului* — versuri limpezi, cu expresie transparentă, comunicativă, despuiate de podoabe excesive, acestei înclinări reflexive cultivată cu consecvență.

Sentimentul morții e o permanență a liricii sale. Metoda introspecției n-a fost părăsită. În cunoașterea propriilor abisuri sufletești, revine imaginea unei mine în care se forează perpetuu, cu primejdii (*Căutare*, *Descoperire*). Meditația la moarte e turnată în imagini de mare sobrietate și expresivitate. „Intru-n umbra defileului cel mare / nu mai sînt poteci de-ntoarcere, nici soare" (*Peisaj*); „Mi-i universul tot mai mic, mai mic / și cel ce mă-nconjoară tot mai mare / se strînge cel dintîi tot spre nimic / pe celalt cine poate să-l măsoare" (*Moment*). Regretul sfîșietor — „Mi-i astăzi sîngele în trup amar / că m-a-nsemnat eternul pădurar / și-aș mai fi vrut, din sară pînă-n zori, / să mai aud cîntînd privighetori (*Eternul pădurar*) — alternează cu întîmpinarea senină a destinului său omenesc și cu conștiința datoriei împlinite: „Urc liniștit spre zeii ce m-așteaptă / neînfricat de judecata dreaptă / și-ncrezător c-acestei lumi la ușă / n-o să-i las doar o mînă de cenușă" (*Pe drumul de întoarcere*).

Moartea și viața eternă, în perpetuă înnoire, își află cel mai ades, ca reprezentare simbolică, curgerea anotimpurilor. Toamna, anotimpul destrămărilor sfîșietoare, al sfîrșiturilor iremediabile, aduce și certitudinea înnoirilor viitoare: „Mor frunzele pe-nflăcărate ruguri / dar pe crenguțe negre și pustii / ca niște mici mărgele cenușii / de pe acum s-arată noii muguri" (*S-arată noii muguri*).

Mai presus de moartea individuală stă timpul și istoria în curgere neîntreruptă, dialectică. Dialogul poetului cu timpul a generat una dintre cele mai frumoase poezii: „Timp — veșnică mișcare. / Vînt care bate fără a conteni / prin constelațiile solare. / Nici zei, nici aștrii toți nu scapă/ de curgerea lui lentă ca o apă / [. . .] Oricît ai sta / el trece prin ființa ta. / Te ia, / ca hula unei nevăzute mări,/ ce se ridică pînă-n cele patru zări. / Nici soarele pe ceruri nu rămîne / la fel și mîne. / [. . .] Gigantic asasin, / neobosit, universal Cain, / în ritmul fără sunet și ecou / de cosmic metronom, / ucizi un om, / și naști în locul lui un altul nou" (*Timp*).

Pentru istoria în mișcare veșnică Demostene Botez a găsit un simbol de o deosebită expresivitate — urmele oamenilor, ale mulțimilor aglomerîndu-se, răsunînd și imprimîndu-se prin milenii în scoarța planetei acoperită succesiv și simultan de ghețuri, zăpezi, nisipuri și stînci : „ Vin urmele oamenilor, se adună / pe albul zăpezii căzută din lună. / Pe valea planetei tăiat e făgaș, / pe urmă de om uriaș, / pe-o urmă adîncă / săpată în stîncă / ce suie- / nainte urcușul de munte. / Spre ea milioane de urme mărunte / grăbesc de departe din zare / [. . .] Urme, / urme de norod, / ca-ntr-un etern și nesfîrșit exod / [. . .] Urme, urme, / mă ajung, îmi ies înainte, / convergente înspre-un pisc anume, / ridicat de geniul unui om în lume / vin de pretutindeni, se-npreună, / urme, / urme, / urcă, urcă spre Comună".

AL. PHILIPPIDE, POET ȘI ESEIST

GEORGE MUNTEAN

Poet, prozator, traducător, publicist și exeget al operei diferiților mari scriitori români și străini, eseist și autor de maxime și cugetări, Alexandru Philippide (născut la Iași, la 1 aprilie 1900, deci în ultimul an al secolului trecut) poate fi situat cu îndreptățire între marii scriitori români dintotdeauna, fără a-i neglija prin aceasta solidaritatea lui cu cultura modernă a lumii, prezența între spiritele literare cele mai proeminente ale veacului. O asemenea situare e cu deosebire întemeiată cînd ne referim la poezia sa, a cărei noutate și profunzime s-a impus încă de la început. Toți cei care au citit-o sau au scris despre ea, de la Ibrăileanu și Lovinescu la Călinescu și Vladimir Streinu, de la Iorga la Ralea, George Ivașcu, Alexandru Paleologu și Nicolae Manolescu, de la Șerban Cioculescu la Pompiliu Constantinescu, la Alexandru Piru și mulți, foarte mulți alții, între care Perpessicius, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Edgar Papu, Al. Dima, ori Dumitru Micu, au fost unanimi în a evidenția forța vizionară excepțională a acestei poezii, unitatea ei extraordinară, modernitatea și originalitatea ei. S-a vorbit apoi încă de pe la întîiele lui volume — *Aur sterp* (1922) și *Stînci fulgerate* (1930) — de dimensiunile europene și chiar mai cuprinzătoare ale poeziei lui Alexandru Philippide, însă cu oarecare șovăială și aproximație, care a dăinuit pînă destul de tîrziu. Însă, în urma intensei activități publicistice pe care a desfășurat-o, mai ales după întoarcerea în țară de la Berlin, unde studiase două semestre filozofia și economia politică, în 1922, și de la Paris, oraș în care, între 1924 și 1928, face studii de economie politică, filozofie și litere, lucrurile încep a se limpezi și raportările poeziei lui la cea a marilor lirici ai lumii devin mai consistente. Este perioada în care el scrie o mulțime de articole dense în revistele cele mai prestigioase ale vremii, precum „ Viața românească", „ Însemnări literare" (la care a debutat în 1919 cu versuri), „Gîndirea", „Lumea literară", „ Integral", „ Gîndul nostru", „Contimporanul", „ Adevărul literar și artistic", „ Revista fundațiilor", „ Cuvîntul liber", „ Politica", „ Umanitatea", „Dimineața", „Vremea", „Victoria" și altele, fiind unul dintre cei mai informați publiciști ai vremii. Este printre primii care scriu la noi cu maximă competență despre expresionism, despre abstracționism și în general despre

REV IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 4. P. 651 – 663, BUCUREȘTI. 1972

mişcările artistice moderne şi moderniste din lume, a căror substanţă a disociat-o pe cît de judicios, pe atît de necruţător, ca unul ce stăpînea în chip critic mari întinderi din cultura lumii şi se interesase foarte îndeaproape de destinele artei şi culturii în ansamblu. Tot acum scrie o seamă de articole şi eseuri despre romantism, despre mari poeţi francezi, germani, englezi, americani, despre confraţii contemporani români, arătînd o vie preţuire pentru poezia lui Arghezi, a lui Blaga şi Ion Barbu şi pentru a altora, împreună cu care contribuia la diversificarea şi îmbogăţirea literaturii noastre. Cînd a început să publice traduceri din Baudelaire, Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke şi alţi mari poeţi ai lumii îndrăgiţi de el, între care să-i amintim măcar pe Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé şi Paul Valéry, s-au putut vedea şi mai clar înrudirile, preferinţele şi direcţiile poeziei sale, valorile ei din ce în ce mai evident comparabile cu cele ale poeţilor în familia cărora se simţea la largul său şi cu care dialoga constant, citindu-i, traducîndu-i sau interpretîndu-i, faptă pe care o continuă pînă în actualitatea imediată.

Astăzi, cînd activitatea poetului s-a îmbogăţit considerabil şi cînd avem la îndemînă noi scrieri critice şi eseistice ale sale, cum ar fi cel despre *Poezia românească dintre cele două războaie şi poezia europeană*, apărut în volumul *Studii de literatură universală*, din 1966, cele din *Scriitorul şi arta lui*, editat în 1968, şi din *Consideraţii confortabile* apărute în 1970, vol. I, şi 1972, vol. II, situarea lui în contextul marii poezii moderne româneşti şi în al celei universale poate fi făcută încă mai ferm, complex şi convingător. Cîteva ar fi reperele ce se cuvin luate în seamă într-o asemenea încercare. Unul, poate cel mai important, ar fi acela că Alexandru Philippide este prin structura lui un mare poet romantic, trăsătură prin care îl putem apropia de Eminescu, de Lermontov, de Baudelaire, de Novalis, ori de Edgar Poe, cu care se înrudeşte în cîteva puncte. Numai că el este un romantic trecut prin marile experienţe la care a fost supusă poezia şi în general societatea, arta şi gîndirea, după încheierea acestui mare curent literar. Faptul i-a permis o nouă înfăţişare a temelor şi motivelor întîlnite la poeţii amintiţi, încît meditaţiile lui asupra lumii, asupra omului şi asupra civilizaţiei, asupra destinului artei şi culturii capătă alte dimensiuni, direcţii şi proporţii. Profund cultivat, ca toţi marii poeţi, inclusiv şi poate mai cu seamă cei romantici, pe care opinia curentă îi ia, pe nedrept, altfel, el este un umanist al secolului XX, un zguduit de marile experienţe, drame şi transformări la care a fost martor şi participant, pe care le-a raportat şi interpretat în funcţie de tot ce gîndirea şi istoria arătau mai semnificativ în devenirea lor. El scrie acum *Visuri în vuietul vremii*, cum se intitula un volum al său din 1939, liniştea poeţilor de dinaintea lui nemaifiind posibilă nici ca iluzie şi cu atît mai puţin ca realitate, pentru că atunci „ cînd din lungi perigrinări / Te-ntorci pe căi de raze şi de unde / În lumea dinăuntru a inimii profunde / Tot mai găseşti acolo întrebări".

Conştiinţa că eforturilor sale, deşi enorme, le scapă neinvestigate o mulţime de aspecte şi posibilităţi ale lumii, dobîndeşte la Alexandru Philippide o notă profund dramatică, cu atît mai stăruitoare cu cît sufletul i-a fost bîntuit de unele semnale ale lor. Dar, „ de unde să le mai adun acum / În drum pierdute, pe vecie duse? // M-aşteaptă poate altele în cale, / Dar viaţa merge repede la vale, / Şi vremea tot mai iute se prăvale". Şi, în altă parte : „ Ce sunet plin dau vorbele străvechi / Rostite-acum

parcă întîia oară ! / Mă-ntorc din nou la fluviile vechi / Din care am băut odinioară". Dacă poetul ar reuși să descurce aceste semne relativ indistincte și, cum zice el, „ La vechi izvoare să mă urc, / Poate aș găsi-n adîncul lor pitite / Acele lucruri ce n-au fost rostite", e probabil că nici acolo spiritul său chinuitor chestionant nu s-ar opri, luciditatea împingîndu-l la un fel de autodevoratoare și continuă stare de interogație.

Împrejurarea îl duce, de timpuriu, către cercetarea naturii și vigorii instrumentelor de lucru ale poeziei și cunoașterii și, în primul rînd, la analiza limbii în general și a celei poetice în special. Așa se face că el a fost adus de nenumărate ori în situația de a medita intens și a se pronunța asupra limbii și valorilor ei, îndeosebi asupra celor expresive ale acesteia (căci, distincție necesară, scriitorul își pune în genere, cînd nu e, ca în cîteva rare cazuri, lingvist sau filolog, în primul rînd probleme de *expresie* și numai în subsidiar de *limbă*, ca vehicol și suport al ei). Între toate, ideea scrisului frumos, înțeles ca o treaptă decisivă și definitorie a artei literare, a capacității scriitorului de a se investi în cuvînt și a-l determina pe acesta să-l exprime în chip adecvat, trece cu un fir roșu prin luările de atitudine ale marelui poet, care, deși decisese odată, scîrbit, a nu scrie „ nici un vers pentru contemporani", a rămas foarte sensibil la feluritele aspecte ale vremii și ale literaturii ei, încercînd adesea a le selecta și clarifica pe cele ce i se păreau fecunde : „ Trăim astăzi, zice el, într-o epocă în care scrisul frumos nu mai are prețul pe care îl avea altădată.

Chiar cei mai puternici scriitori par să neglijeze tot mai mult scrisul migălos și lucrat, rotunjirea frazei, cadența perioadelor, construcția artistică a operei literare. Gustul literar de astăzi înclină mai mult către evenimentul trăit, către romanul-reportaj, către o interpretare a vieții, în care nu mai este loc pentru șlefuire și strălucire artistică, fraza este lăsată să țîșnească fără să mai fie lucrată și, odată așternută pe hîrtie, prin însuși faptul existenței ei ia o valoare foarte deseori definitivă, în ochii autorului.

Nu mă împotrivesc, cel puțin în principiu, acestei tendințe. Cunosc toate excesele și toate deformațiile la care poate să dea loc o exagerată căutare a strălucirii stilistice. Căutarea aceasta are drept rezultat de multe ori fie un metaforism prolix, fie un purism formal. Totuși ar fi păcat ca tradiția scrisului frumos să se uite. Este una dintre cele mai înalte tradiții literare".

Evident, la o asemenea înțelegere și nostalgie a valorilor expresive ale limbii va fi contribuit și mediul familial și formativ al poetului, care este, cum se știe, fiul marelui filolog și lingvist român Alexandru Philippide, autorul, între altele, al cunoscutului studiu *Originea românilor*. Dar, dincolo de datele biografice, de prieteniile și dialogurile poetului cu o seamă de specialiști români în diferite probleme ale limbii, e sesizabilă la el o conștiință și o preocupare perpetuă și vigilentă față de acest instrument, am zice aproape o vocație a cercetării obsedante a valorilor lui. Căci, continuă Al. Philippide : „ pasiunea scriitorului pentru frumusețea frazei, dragostea față de cuvîntul scris, munca pentru găsirea expresiei juste, căutarea termenului exact, grija de a păstra mereu cadența și echilibrul perioadelor, precum și adaptarea stilului la subiect, cu toate schimbările de nuanțe și de ton, acestea sînt adevărate îndeletniciri de scriitor și nici un scriitor adevărat nu poate disprețui vraja lor subtilă fără să riște

ca odată cu ele să-şi dispreţuiască însuşi talentul, însuşi calitatea lui de scriitor, ceea ce îl deosebeşte de simplul om care scrie.

Sînt atît de strîns legate de starea de scriitor aceste îndeletniciri, încît ele se presupun neapărat la orice om care scrie literatură. Dragostea de frumuseţea scrisului este o condiţie de existenţă a oricărui talent. Nimic n-o poate înăbuşi, nici rutina, nici nevoia de a scrie repede şi mult, nici o concesie de nici un fel nu poate sili pe scriitor să scrie urît, să abdice de la frumuseţea scrisului". Meditaţia mereu reluată asupra valorii artistice a limbii decurge dintr-una asupra limbii în general, asupra limbii române în feluritele ei înfăţişări, în privinţa cărora se pronunţă cu competenţă şi intuiţie sigură a raporturilor dintre ele şi limbajul poetic.

Faptul este cu totul firesc la un poet care, pe parcursul evoluţiei sale şi-a tot adecvat mijloacele de expresie, a renunţat, cum observa prin 1940 Vladimir Streinu, la imagismul abundent, scriind o poezie tot mai limpede şi concisă, de o maximă şi sugestivă concentrare. Procesul s-a desfăşurat paralel cu adîncirea motivelor poeziei lui în ansamblu.

Preocupările sale lirice au acum tot mai constant în centrul lor omul în evoluţia sa istorică, înălţările şi căderile lui. În bună tradiţie romantică, el imaginează mari desfăşurări de scene istorice, ca în volumul *Monolog în Babilon*, amintind ca forţă expresivă *Luceafărul* lui Eminescu. Ca şi marele poet, Alexandru Philippide scrie o *poezie de idei*, nu însă una de concepte, abstractă, cum s-a întîmplat într-o secţiune a producţiilor lirice ale lui Panait Cerna, ci o poezie în care sîngele cald al gîndirii lirice, în imagini, aduce mai peste tot lucrurile pe înălţimi tulburătoare, ca în aceste *voci ale vechilor* poeţi, pe care le aude „ venind din depărtare", ca unul ce e „ deprins cu visuri şi vedenii", cu „ vocile ce străbătînd milenii / Foc lung din ev în ev au tot aprins". E mijlocul prin care izbîndeşte : „ Din mine însumi, nou să mă ridic / Şi să mă urc în voie pe culmea cea mai-naltă" *(Înălţare)*.

Se observă îndată cum urme ale lecturilor, fapte de cultură, abstracţiuni curente sînt topite ca într-un creuzet, spre a profila în faţa ochilor noştri tablouri de neuitat ale meditaţiei profund intelectualizate asupra timpului şi naturii, asupra artei şi rostului ei în viaţa omenirii. Philippide face parte, ca şi Bogza, Călinescu, Vladimir Streinu, ori mai tînărul Ştefan Augustin Doinaş, din categoria poeţilor învăţaţi, la care fluxul liric este profund filtrat şi forjat de gîndirea filozofică, emoţia mereu rafinată şi estompată, dar, prin aceasta, invadînd încă mai pregnant cuvintele şi determinîndu-le a-l exprima tot mai complex. Aceasta, pentru că fluxul liric este simultan cu cel intelectual, turnat dintr-o dată în tiparele limbii. Rezultă uneori o poezie metalică, bătută parcă în mari plăci de aramă, fiecare vers semnificînd o nouă treaptă în exprimarea ideilor urmărite, precum, spre exemplu, în următoarele orgolioase *Stanţe contrastante* : „ Dispreţuind strînsoarea tiranicei memorii / Noi, neascultătorii, / Neprinşi în el cuprindem universalul joc".

O explicaţie a acestei atitudini poetice o găsim şi în chipul său de a înţelege limba, admirabil, chiar exemplar mînuită de scriitor în poezia şi proza sa.

Afirmă expres şi oarecum precipitat Al. Philippide : „ Nu există o limbă românească poetică cu însuşiri deosebite de ale limbii comune. Limba literară în româneşte se alcătuieşte din cuvintele limbii comune. Ceea ce

dă caracterul literar este stilul personal al scriitorului, meşteşugul lui şi felul nou şi original în care mînuieşte el cuvintele şi expresiile limbii comune ; ceea ce dă caracterul poetic este talentul poetului, adîncimea sentimentului şi noutatea imaginilor. Cuvintele însă, locuţiunile, expresiile, sînt într-o bucată literară acelea din limba comună". De aceea, cine-i parcurge scrierile de acest gen (destul de multe, dar puţin cunoscute, rămase cum sînt prin diverse publicaţii din ultima jumătate de secol, din care poetul întîrzie a le aduna, deşi o ediţie de scrieri complete ar trebui să le rescoată la lumină), ori încearcă a pătrunde mai adînc în laboratorul său artistic are şi mulţumirea de a surprinde chipul cum se întemeiază la Al. Philippide un punct de vedere dintre cele mai consistente asupra limbii şi, implicit, asupra artei, echivalabil aproape cu o viziune asupra acestora, exprimată limpede şi direct, cum se întîmplă cu lucrurile cu care ne-am confruntat fără încetare şi fără dorinţa de a le învinge, ci doar cu setea de a ne edifica pînă la capăt asupra naturii lor.

Din acest unghi va aborda el în timp felurite aspecte particulare ale limbii, adică ale expresiei, ale limbajului şi stilului literar, raportate totdeauna la întreg. Stilurile individual, local, regional şi naţional al literaturii, limbajul poeziei, al prozei, al eseului şi teatrului, expresivitatea, legăturile dintre limbaj şi talent, chipul cum lucrează scriitorul asupra limbii şi cum aceasta influenţează creaţia sînt cercetate, direct sau incidental, cu o tensiune constantă spre exactitate şi claritate. Iar cînd toate acestea dobîndesc girul unui mare poet, al unui neîntrecut aducător pe românește al operei unor poeţi ca Baudelaire, Rilke, Puşkin, Lermontov şi mulţi alţii, care i-au pus dificile probleme de transpunere, obligîndu-l la meditaţii şi acţiuni practice asupra limbii, e cu atît mai demn de interes ce spune el într-o atare privinţă, mai ales că pătrundem astfel mai uşor şi în densul său univers liric. Iată încă o încîntătoare constatare, făcută de el în 1940, în prefaţa la volumul de *Poeme* de *Hölderlin*, *Novalis*, *Mörike*, *Rilke*, deci după o confruntare decisivă dintre posibilităţile limbii noastre şi ale celor străine : „Limba românească este un admirabil instrument liric. Pentru poezie, ea are bogăţii sigure şi vaste, pe care, după poetul popular, le-a pus în valoare Eminescu. De la el pînă astăzi, limba poetică românească a ajuns să poată exprima absolut orice gîndire, orice nuanţă, orice mlădiere lirică. Îşi dă seama de aceasta mai ales acela care încearcă să traducă în românește poezie din altă limbă. Sub o pană puţin mai meşteră, poezia străină poate trece în limba românească fără să-şi piardă nimic din strălucirea şi din cîntecul ei. Poezia tradusă în asemenea condiţii devine gemena poeziei originale, în nouă haină românească". Să nu uităm că de-a lungul celor peste 50 de ani de activitate literară, marele poet a tradus, adică a îngemănat în chip magistral cu literatura noastră un mare număr de opere ale literaturii lumii. Pe lîngă scriitorii pomeniţi mai înainte ar trebui notaţi măcar Andersen, Courteline, Anatole France, Goethe, Heine, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Korolenko, Laclos, Lermontov, Alain-René Lesage, Emil Ludwig, Maiakovski, Thomas Mann, Schiller, Shakespeare, Rabindranath Tagore, Lev Tolstoi, Jules Vallès, Voltaire şi alţii, al căror scris vibrează în românește cu aceeaşi şi uneori cu mai mare intensitate decît în limba originală. Cît priveşte diversitatea limbilor din care traduce, a straturilor de poezie în faţa cărora vibrează, consultarea amplului său studiu despre *Sentimentul naturii* şi expresia lui literară este

edificatoare. De la antici la moderni, de la obscuri la marile vîrfuri, totul este investigat şi adus pe limba noastră într-o expresie pe care oricine şi-ar dori s-o atingă. (În 1951 a şi fost, dealtfel, distins cu Premiul de stat pentru traduceri).

Cel care a simţit „ ce vechi sînt vorbele, ce greu e gîndul !" şi care a cutreierat de „ la marginea de noapte a vieţii" pînă la zorii istoriei umanităţii şi s-a menţinut mereu „ în vuietul vremii", aduce astfel o experienţă şi o claritate în aceste chestiuni, pe care e neprielnic s-o neglijăm, cu atît mai mult cu cît ele sînt rodul unei înfrăţiri dramatice, cu accente existenţiale pentru scriitor şi destinul său : „ A orîndui vorbele după un ritm propriu şi a le da o cadenţă şi o armonie personală este o calitate susceptibilă, fără îndoială, de perfecţionare şi de cultivare continuă. Dar e o calitate pe care trebuie s-o ai de la început. Şi cred că ea este aceea care deosebeşte pe adevăratul scriitor.

Meşteşugul, adică aplicarea, după studiu şi trudă, a mijloacelor de expresie literară, întrebuinţarea unor reţete de compoziţie şi stil, bine învăţate, toate acestea sînt, mai mult sau mai puţin, un lucru la îndemîna oricărui om deştept şi cultivat. Este ceva care se poate deprinde şi se poate dobîndi, ceva, desigur, foarte folositor pentru desăvîrşirea unei opere literare. Dar dacă acestui om îi lipseşte flacăra instinctului estetic, acel lustru personal şi subtil, care este scrisul frumos, el nu poate da decît opere reci şi sterpe".

Dacă unor atare texte, grave ca nişte profesiuni de credinţă şi cu rezonanţe dintre cele mai ample le adăugăm reflecţiile poetului asupra stilului şi dimensiunilor artei literare în feluritele ei ipostaze ne vom da seama cît de cuprinzător a tins a cunoaşte şi cum priveşte astăzi autorul aceste aspecte, asupra cărora, spre a-i relua un vers, : „O cîte lucruri au rămas nespuse !". Chestiunile sînt în fond vitale pentru un poet, care a dat în literatura română viziuni comparabile cu cele danteşti, ca în acest început al poemului *O întîlnire ciudată* : „ Într-o lumină lîncedă şi albă / Cîmpia s-aşternea, oprită-n zare / De nişte dealuri galbene de lut. / Pustii erau acele sterpe locuri, / Şi drumul se pierdea prin ierburi mari, / Prin brusturi, cucută şi ciumăfaie. / Din loc în loc movile de moloz / Mai dovedeau c-aici odinioară / Fusese aşezare omenească / Dar cine ştie ce prăpăd venise, / Ce molimi şi cutremure cumplite / Şi-acum urgia lor nu mai lăsase / Decît doar buruieni otrăvicioase / Şi oţetari adunători de muşte". În fond, peisajul descris, amintind de cel din poezia *Prin nişte locuri rele* din volumul *Monolog în Babilon* din 1967, este unul cum nu se poate mai concret, însă poetul îi insuflă un aer vizionar şi dramatic tulburător, pînă a-l transporta, ca şi Dante, în *Infernul*, într-o zonă uluitor fantastică. Altfel poetul, deşi are o conştiinţă a marilor crize care brăzdează gîndirea umană, face eforturi deosebite spre limpezime şi „ povesteşte vremea cu clipe simple", încercînd a trece „ mai departe, spre vechile izvoare", cu o sete de precizie şi cu o luciditate ce-i diferenţiază profilul între alţi romantici moderni. De aici nenumăratele paranteze şi reveniri pe care le întîlnim în poezia lui Alexandru Philippide, care declara într-un rînd : „ Mi-i drag să-mi cuget gîndul pîn-la urmă / Şi nu mi-i frică să-l înfrunt şi să-l supun". Voinţa de a-l supune a dus la o maximă concentrare, la versuri grele de înţelesuri şi de frumuseţi, la o aparentă răceală, dar cititorul care se va încumeta să-i pătrundă adîncimile va fi nu o dată fermecat de imagini

în care simte deopotrivă cu poetul cum are prilejul: „Să-mi lunec gîndurile, undiţi clare / În apa omenirii milenare / Şi-apoi trudinte-n mine să le trag / De glod şi aur laolaltă pline / Şi glodul ca şi aurul să-mi fie drag :/ Să ştiu urî—ca să iubesc mai bine". Este garanţia că: „Un strop din sufletul meu cel de-acum / Va îngheţa prin depărtări astrale, / Vrăjit mărgăritar de scrum / Şi pulbere de arse catedrale // Din glasul meu un fir va dăinui / În vuietul de vînturi al vremii care trece / Şi-un cîntec fără nume mereu se va trezi / Cu fiecare toamnă rece". Nimeni, în afara acestui poet obsedat de „năluca vremii", de timpul care erodează totul, n-a mai scris versuri de o asemenea cutremurătoare şi viguroasă cuprindere. De aceea, deşi redusă ca întindere, poezia acestui romantic caracteristic al secolului nostru şi saturat de clasicităţi prin lecturi, studii, eseuri şi traduceri s-a impus dintr-o dată în literatura română, Iorga, între alţii, salutînd în el, prin 1930, un mare poet. N-a trecut neobservată nici excepţionala lui îndemînare de tehnician al versului, în poezia lui Philippide cititorul întîlnind cele mai diverse ritmuri şi moduri de versificaţie, rime rare şi cuvinte neaşteptat strecurate în cîte vreun stih etc., însă totul atît de organic structurat încît partea de meşteşug a artei literare aproape nici n-o observăm la lectura obişnuită.

Atunci te laşi cucerit de marile desfăşurări de planuri pe care poetul le organizează potrivit cu ceea ce s-a numit tehnica visului; adică preluînd unele din posibilităţile acestui fenomen necontrolabil ca desfăşurare, el imaginează mari tablouri şi întîmplări pe care i se pare a le visa, dar încercînd în fond a „Culege în vis vreo ştire/Din vremea fără drum în amintire", fapt care conferă poeziei sale o mai mare capacitate de a se organiza şi posibilităţi noi de scrutare a lumii, a cărei imagine „Culeasă de un vers sever,/Aleasă dăinuie-n durată".

Direcţia lui fundamentală este surprinderea lucrurilor certe, perene ca nişte „fosile-n roca timpului păstrate", de unde tensiunea versului cu care încearcă a depăşi superficia lucrurilor, de a trece dincolo de aparenţe: „cutele-amintirii ironic infidele/Privelişti felurite se-amestecă-ntre ele, / Iar timpul în zigzag / şi-o ia-nainte singur, în urmă îşi rămîne,/ / Aşa că ieri e mîine / Şi clipele se-ncurcă desprinse de şirag", ba chiar „Lumina de departe, citind prin constelaţii, / Îmbătrîneşte-n spaţii, / Şi-abia de prinzi pe-o placă fantoma unui fulg". De aceea, poetul, cutremurat se-ntreabă dacă: „Nu ne prieşte oare şi-un univers mai mic?", care să nu ne terorizeze cu misterele lui, cu atît mai mult cu cît vizionarii şi marii visători ca el, privind mai lucid lucrurile, pot înţelege şi reversul chestiunii, anume că dacă: „Pe hartă nu mai sînt ţinuturi noi. / Necunoscutul e în noi". Încît, „Mă-nalţ în emefer ca să durez", adică participă necontenit la faptele epocii în profilul căreia îşi încrustează chipul, trecînd simultan la sondarea necruţătoare a fiinţei sale lăuntrice, esenţiale şi necunoscute pînă la capăt, căreia îşi propune a-i istorisi şi atinge măcar unele dintre fundamente. De unde, o poezie de investigare, foarte puţin descriptivă (deşi poetul a dat cîteva excelente pasteluri, cum ar fi cele intitulate *Dintr-o călătorie*, *Negură în munţi* sau chiar *Tainicul ţel*, spre exemplu, realizate însă ca nişte pasteluri-dramă, pretext pentru sondarea în continuare a lumii) şi aproape deloc erotică. Absenţa liricii de dragoste pare a corespunde mai curînd unei strategii a poetului decît a marca o lipsă de vocaţie în acest sens,

întrucît ochiul său ţinteşte a surprinde *Incomunicabilul* (cum se intitulează o splendidă poezie a sa), sensurile ultime ale existenţei, înţelesul însuşi al noţiunilor de om, de spaţiu şi timp, de eternitate, viaţă, moarte, cunoaştere etc. Alături de ele, îl preocupă destinul artei şi al artistului, valoarea individuală şi socială a omului, extensiunea şi adîncimea maximă a gîndurilor, sentimentelor şi visurilor acestuia, ecoul şi sensul lor ultim. Împrejurarea naşte o încordare şi un elan, o sete de absolut (el avertizînd chiar direct că „misterios şi mut, / Rămîn un exilat în absolut"), care se soldează în plan poetic cu o tensiune a versului şi a imaginilor, uneori cu totul excepţională. Ea e cu atît mai pregnantă cu cît e spusă relativ simplu, ca în această imagine despre scurgerea timpului şi povara lui : „Cînd fuga clipelor e-atît de mare / Încît s-apropie de nemişcare, / Tu simţi cum inima de timp se-ndoaie / Ca o-ncărcată creangă după ploaie", pe care cititorul îl simte şi el din plin parcurgîndu-i opera, în care aude ades „acele lucruri ce n-au fost rostite" şi se apropie cu ea „de marginile firii", redimensionîndu-i fiinţa lăuntrică.

Dar dacă prin cele de mai sus am încercat a sugera doar cîteva repere ale poeziei, eseisticii, ca şi ale poziţiei teoretice a scriitorului în materie de poezie, să nu uităm celălalt aspect al problemei — anume acela al limbii şi stilului poetului însuşi, unde, oricine va observa, fie vorba de poezia, de proza, eseul sau publicistica lui Al. Philippide, o rigoare neabătută în direcţia exactităţii (exactitate poetică, fundamentală şi de atîtea ori înaintemergătoare în înţelegerea lumii), a exprimării limpezi a gîndului, ceea ce conferă limbajului său acea vehement rîvnită de mulţi dar atît de rar atinsă, simplitate intelectuală. La el, ca la toţi marii poeţi, cuvîntul nu e privit ca o valoare în sine, ci ca un mijloc, un vehicul şi un călăuz mai mult sau mai puţin fidel al meditaţiei. El are o valoare subordonată, însă pentru ca acest vehicul să funcţioneze în toată plinătatea forţelor sale, e nevoie ca el să fie mereu cercetat, ascultat, controlat în mereu reînnoitele, deşi aparent stabilitele, date ale lui. De aceea, la Philippide nu vom găsi preocupări pentru *cuvîntul* frumos, ci pentru *scrisul* frumos.

Poetul nu clasează cuvintele în chip aprioric, ci le caută pe cele care-l pot exprima cel mai adecvat. Altfel, ele pot aparţine limbajului obişnuit, celui ştiinţific sau filozofic, filologic şi istoric, muzical etc., totul fiind convertit unei tensiuni intelectuale şi emoţionale care şterge urmele provenienţei sau al uzului comun şi creează impresia netă că acolo, în textul şi contextul în care-l foloseşte poetul, e locul lui cel mai firesc.

Fiind vorba de o poezie meditativă, structurată pe scrutarea marilor probleme ale existenţei, e de la sine înţeles că şi expresia va fi cel mai adesea neologistică, modernă, nu o dată ţinînd de zona purei abstracţiuni. Dar spre deosebire de alţii, el nu foloseşte neologismul de dragul lui, nu strecoară abstracţiuni în versuri pentru a le ermetiza, a le „intelectualiza", ci acestea sînt acolo cele mai potrivite cu putinţă, curg în mod firesc în ritmurile extrem de diverse ale scrisului său. Pe urmă talentul de care vorbea poetul, geniul său creator, le insuflă o vigoare şi un dramatism aproape neobişnuit, ca în această semnificativă *Întîmpinare în azur* : „Un vis al lumilor necercetate / Se-aprinse-atunci în mine ca un foc / Ce multă vreme nu-şi aflase loc / Şi-acuma izbucnea în liber-

tate. / Și muntele d-odată a fost o navă mare / Pe-a cărei proră-naltă eu, călător stingher, / Stau gata de plecare spre mările din cer / Spre lumea care-i dincolo de soare. / Voiam să merg să-ntîmpin pe-acei străvechi eroi, / Săgetători și Herculi hălăduind prin astre. / Pe căi de ani-lumină s-adulmec stele noi, / Să duc departe-n cosmos solia lumii noastre". De n-am ști că a fost scrisă în 1946, poezia ne-ar putea părea a fi inspirată de ultimele tentative ale omului de a ieși în spațiul cosmic. La el dramatismul, deși predominant, este dublat de o continuă sete de puritate și demnitate, de lumină omenească: „Spălați de zgura vorbelor, amară, / Cînd oare vom ajunge, plutind în nesfîrșit, / Să stăm în fața vremurilor iară / Cu suflet fără margini, limpezit, / Ca după ploaie un văzduh de vară". De aceea la Philippide cuvîntul dobîndește într-adevăr o dimensiune dramatică, fiind constrîns de poet să-l cuprindă cît mai întreg între hotarele lui, asupra cărora forța și nevoia sa de expresie presează mereu, fără a le împinge însă dincolo de înțelesurile decisive, ci ducîndu-se doar, pe firul lor, pînă la sunetele și imaginile originare ale lumii, pe care le adulmecă ades. Zice el într-un loc, exemplificîndu-și setea de puritate, voința de a atinge germenii dintîi ai lumii, starea originară și ingenuă a acesteia: „Mi-i sufletul ca unul din aceste / Ciudate manuscripte palimpseste; / Șterg scrisul proaspăt și deodată iese / Alt scris, cu slove ciunte, ne-nțelese. / O, dac-aș izbuti să le descurc, / La vechile izvoare să mă urc, / Poate-aș găsi-n adîncul lor pitite / Acele lucruri ce n-au fost rostite!"

Philippide, cel însetat de „durata fără contur", de „marginile firii" atestă astfel încă o dată faptul că precum aproape nu există critici și istorici literari puri, în sensul de a nu se fi exersat, public sau în secret, și în alte sectoare ale literaturii, tot astfel sînt relativ puțini poeții, prozatorii și dramaturgii care să nu-și fi încercat puterile în domeniul criticii și publicisticii literare și chiar în alte domenii, talentul fiind unic, dar nu și unilateral. Faptul e valabil nu numai pentru stadiile inițiale ale criticii, cînd aceasta era practicată aproape exclusiv de artiști, ci deopotrivă, pentru oricare dintre epocile literare moderne, pînă în actualitatea imediată. Împrejurarea are indiscutabile urmări favorabile și într-o direcție și în celelalte. Mărginindu-ne la critică, am spune că abordarea ei și de către artiști a determinat adesea o mai accentuată preocupare, pentru actul creator, asupra căruia aceștia au insistat îndeosebi, scrutîndu-l, cum era și firesc, mai ales dinlăuntrul lui. Acest dublu asediu, din interior (din partea artiștilor) și din afară spre înlăuntru (din partea criticilor), a condus la mai buna cunoaștere a procesului de creație, la relevarea mai pregnantă a mecanismului său, deși în „marea către care-am mas / Prea multe pagini albe au rămas". Punerea sa în relații cu celelalte elemente ale realității artistice — îndeosebi de către critici și esteticieni — a înlesnit, totodată, o delimitare mai certă a domeniului artei, o relevare avizată a specificului său. De aceea, specialistul, iubitorul de literatură în general, e aproape obligat a citi nu numai critica criticilor, ci și pe cea a poeților, prozatorilor și dramaturgilor. Ea constituie un aspect complementar al aceluiași proces, pe care altfel riscăm a ni-l înfățișa numai parțial. Prin urmare, departe de a fi lipsite de interes, cărțile de critică ale poeților devin, într-o perspectivă mai largă, indispensabile, și cine s-ar putea lipsi astăzi de scrierile în această direc-

ţie ale lui Arghezi, Rebreanu, Blaga, Pillat, Camil Petrescu şi ale altora de această talie, fără sentimentul unei neîmpliniri?

Acestei glorioase serii i se adaugă în chip normal *Scriitorul şi arta lui* de Al. Philippide, ale cărui contribuţii au uneori, s-o spunem fără ocol, o semnificaţie excepţională. Ele conţin observaţii şi interpretări originale, asupra artei unor scriitori despre care s-au scris biblioteci întregi (Shakespeare, Racine, Schiller, Stendhal etc.) despre momente ale literaturii, cum ar fi cel intitulat *Trăsături distinctive ale poeziei române dintre 1920 şi 1940, în raport cu poezia europeană*, care constituie nu numai întîia perspectivare de acest fel a poeziei noastre din acel moment, ci şi un veritabil studiu de literatură comparată, în atîtea privinţe sugestiv şi revelator pentru stadiul atins de poezia românească a vremii, sînt dedicate unor atitudini literare mai generale (cum e cel despre *Sentimentul naturii şi expresia lui literară*, care pentru istoricul literar, îndeosebi pentru comparatist, rămîne, ca şi altele, un reper de invidiat). Iar performanţa e perfect explicabilă pentru cine a urmărit cît de cît fie chiar numai activitatea poetului într-ale cărui versuri e proslăvit Ausonius, acel *poeta doctus*, îi întîlnim pe atîţia scriitori, artişti şi oameni de cultură, numiţi ca atare sau prin cine ştie ce aluzii. Pe urmă, cum am mai amintit, aproape simultan cu debutul său în versuri, acum peste o jumătate de secol, Alexandru Philippide avea să se dedice publicisticii şi eseisticii literare, pe care le-a continuat mereu pînă în imediata actualitate, cînd îi întîlnim numele în cele mai diferite publicaţii, în care se pronunţă cu competenţă şi scrupul artistic asupra celor mai diverse probleme ale vieţii şi artei. Abordează şi a abordat, cu o probitate şi competenţă de la început matură, cele mai constante aspecte ale culturii şi literaturii, îndeosebi ale poeziei, domeniu în care este unul dintre cei mai informaţi scriitori ai noştri. Numai că informaţia sa e de un tip oarecum special — adică organică, asimilată, ca şi în cazul poeziei, — el neţinînd parcă a fi atît strict la curent, deşi este şi astfel, cu mişcarea literară, cît a stăpîni o informaţie implicată normal într-o conştiinţă artistică vizînd totalitatea. Apoi gustul său sigur, şlefuit la lumina culturii umanistice, îl va îndrepta mereu către marile valori clasice şi contemporane, pe care va încerca a le revela, despre unele (Claudel, Kafka etc.) fiind, dacă nu primul, în orice caz printre primii care avea să vorbească la noi (de pildă, în articolele *Expresionismul şi teatrul*, apărute în 1923—1924, şi *Franz Kafka şi singurătatea în mijlocul mulţimii* din 1937).

Însă severitatea lui avară avea să reţină încă puţin din această îndelungă activitate, spre a fi republicat în cărţile recent apărute, lăsînd deocamdată de o parte destule scrieri care ar face cinste oricărei ediţii de autor. Numai în „Viaţa românească", în „Adevărul literar şi artistic", în „Programul Teatrului Naţional din Bucureşti", în „Contemporanul" din jurul anilor 50, spre pildă, sînt pagini care ar trebui reeditate fără nici o intervenţie, fiind vorba cu certitudine de „vechi juvaeruri risipite-n drum". Readucerea lor în lumina actualităţii ar contribui astfel la redimensionarea mai completă a personalităţii sale artistice (să nu-l uităm pe prozatorul Al. Philippide, recent reeditat şi epuizat), în care „sutele de drumuri nu fac decît un drum".

Aceluiaşi drum, străbătut o viaţă de om cu modestie şi demnitate, i se înscriu nenumăratele lui traduceri din franceză, germană, engleză, rusă etc., care, ele singure, ar face gloria unui literat şi care, adunate în volum (dînd, eventual, atît originalul cît şi versiunea românească, cum îi place poetului prob să-şi înfăţişeze transpunerile din alte limbi), ar fi un prilej de a citi, aduse pe limba noastră, *Flori alese* din marea poezie modernă a lumii. Dovadă, între altele, farmecul traducerilor exemplificative (cu originalul alături) din cîteva dintre studiile sale, precum *Însemnări despre poezia lui Rilke*, *Scurtă introducere la Stéphane Mallarmé* (din care a tradus recent în chip magistral şapte poezii însoţite de o „introducere şi comentarii"), *Introducere în poezia lui Edgar Allan Poe* şi mai ales *Sentimentul naturii şi expresia lui literară*, în care ne întîmpină atîtea oaze de poezie, uimitor echivalată în româneşte.

Dintr-un asemenea climat spiritual, ca şi dintr-un „interes viu şi statornic faţă de literatură" a izvorît substanţa eseurilor sale. Exemplare prin însăşi alcătuirea lor („un studiu de literatură trebuie construit cu grija cu care se construieşte o operă literară; dacă nu cumva chiar cu o grijă şi mai mare"), ele vizează fenomenul literar din perspectiva *cititorului european*, cum se definea prin 1936 autorul, fără complexe şi prejudecăţi, cu singura dar fundamentala tendinţă de a „descoperi posibilitatea unor judecăţi cît mai apropiate de obiect, ştiind foarte bine cît este de greu, dacă nu chiar imposibil cîteodată, să se atingă acest lucru într-un domeniu în care nu sînt legi, ci numai obişnuinţe şi deprinderi, în cel mai bun caz tradiţii". Spre a evita „cît mai mult din prejudecăţile de care obişnuinţele, deprinderile şi tradiţiile literare nu duc lipsă aproape niciodată", poetul şi-a luat măsuri deosebite, între care, în primul rînd, „lectura atentă şi, mai ales, repetată. Proba recitirii a fost făcută cu privire la toate lucrările sau pasajele din lucrări care sînt aici studiate, cercetate sau numai pomenite".

Informaţia amplă, meditaţia îndelungă asupra realităţii literare şi a destinului ei, comprehensiunea generoasă faţă de tot ce e artă literară, indiferent de epocă, loc sau curent artistic, ca şi judecata severă faţă de ceea ce i se pare mimare, exhibare zgomotoasă sau impostură a indiferent cărei autorităţi momentane (vezi *Însemnări despre roman*, *Ruina versului*, *Literatura confortabilă* etc.) dau acestor eseuri, de o cuceritoare gravitate, tonul lor fundamental. Poetul ştie că în fond: „Privind mai bine lucrurile, nu-i / Nici de departe vreo nepotrivire, / Cunoaşterea e tot o cucerire" şi de aceea, totul e comunicat într-o expresie sobră, limpede, perfect adecvată scopului, bucuria lui cea mai mare fiind aceea de a surprinde şi a-i înfăţişa cititorului felul „cum se naşte, se dezvoltă şi se desăvîrşeşte poezia". În paginile lui de acest fel scapără nu o dată notabile aforisme: „inima poemului este sub cuvinte; în poezie expresia este o calitate primordială; imitaţia întîrzie, moda grăbeşte; originalitatea consistă în asimilarea totală a împrumuturilor; în literatură nu împrumuţi decît ceea ce în bună parte ai deja tu însuţi; are personalitate orice om care are conştiinţa individualităţii lui; între lauda nepricepuţilor şi batjocora lor, fără îndoială că este de preferat cea din urmă; arta cuprinde în însuşirile sale şi pe aceea, fundamentală, de a fi un

joc al spiritului" etc., etc. Dealtfel, în volumele *Considerații confortabile* cititorul dă peste un lot masiv de aforisme, adagii și meditații, prin care este mereu stimulat în aspirația sa „către frumos, cu presimțirile de bucurie spirituală pe care această aspirație le nutrește", fiind condus cu delicatețe și eleganță spre înțelegerea aprofundată a marilor probleme ale literaturii, propunîndu-i-se mereu tot alte chei în dezlegarea acestora. Vezi, spre exemplu, comparativ, *Scurta introducere la Stéphane Mallarmé*, și pasajul consacrat *După-amiezii unui faun* în studiul *Sentimentul naturii și expresia lui literară*. Totodată i se lasă suficient spațiu de mișcare proprie, îndemnîndu-l chiar „a gîndi în prezența unui fenomen anumit, contrarul acelui fenomen". Eseurile sînt nu mai puțin un prilej de a pătrunde mai adînc în universul însuși al operei acestui mare poet al epocii noastre, operă din care s-ar putea extrage atîtea exemple ilustrative pentru problemele discutate într-însele, de la *Sentimentul naturii și expresia lui literară*, la *Spontaneitate și concepție*, la *Personalitate și influență în literatură*, la *Scriitorii, publicul și viața*, însemnările despre un modernism românesc, despre fantastic, romantism și vis și așa mai departe. Prin astfel de scrieri, publicistica și critica artistică românească, eseistica și teoria artei și literaturii, estetica, au de înregistrat uneori succese dintre cele mai însemnate.

Dacă acestora le adăugăm demnitatea marii poezii a lui Alexandru Philippide, proza lui fantastică, în care vigoarea și luciditatea gîndirii și a expresiei literare sînt atît de complex îngemănate, imaginea lui de mare scriitor va fi încă mai convingătoare. El își poate astfel repeta, odată cu cititorul: „Și timpul meu de-acum va fi, cînd ora / Lucidă va suna, al tuturora. / De veghe sus aștept neadormit / Lumina vie, / Pecetluiesc cu lună sîngerie / Această singuratică solie / Și o trimit / În calea zorilor care-au să vie". Acest sarcastic înseninat, autor al unui umor negru, totdeauna grav și meditativ, cu gîndul constant la drama omului supus eroziunii timpului, cu obsesia „cerului învechit" și a „malului celălalt", „cu chipul plin de-o sălbatică tristețe" nu știe ce-i cruțarea, strigînd într-o vreme: „Singurătatea ca o mamă bună / Deasupră-ți mîinile și le-mpreună". Setea de puritate e constantă și măcar în parte biruitoare. „În suflet desmierdări de ghiață-mi pune, / De visul rău mă vindecă deplin / Îndeamnă gîndul meu spre visuri bune, / Alb menestrel al lunei, sprinten crin". Țintuit de năluci *(Năluca vremii, Năluca pădurii)*, chinuit de vise astrale, de „adînci firide fără fund" în care „statui de stafii se ascund", el organizează uneori *Priveliști* feerice („Ghirlănzi de fluturi albi de ramuri prind / Și lămpi de marmură prin crengi aprind"), însă, „obosit de infinit", se oprește uneori. Dar timpul brutal roade treptele vieții („De mult, pe cînd un drum trecea pe aici, / Purtam în brațe trepte mici"), el are viziuni macabre (în omătul moale „Pe-alee niște urme au mai rămas; / Lăsate negreșit de vreun gropar";), ori dantești („Dar mai tîrziu, cînd viscolul se zbate / Și zgîlțîie de crengi copacii șchiopi, / Toți morții sar cu lespezile-n spate / Și clănțănesc din oase lîngă gropi"). Nihilismul mergea într-o vreme la limită: „Pămîntul pentru

mine-i mic ! / Sentimentalele suspine / N-au nici-un farmec pentru mine,/ Mărturisesc...'' Dar cum îşi dă seama că „năzuinţa / Spre o mai lăuntrică şi mai întreagă / Pătrundere sporea din clipă în clipă'', poetul dornic de „dezlegarea cea adîncă'' se orientează spre căi ce nu se înfundă ci ţintesc fără cruţare la limite, pe care să le spargă, pentru că „gîndul trebuie să crească''. Mîndria lui (punctînd un aspect esenţial al tulburătoarei drame şi situaţii a omului acestui secol), e de a fi ajuns într-un punct din care să poată afirma victorios : „Nu-i nimeni mai aproape de stele, decît mine / Nici mai aproape nu e de hăurile-adînci''.

GEO BOGZA

ION VLAD

Geo Bogza inaugurează la noi genul contemporan al reportajului literar, depăşindu-i condiţiile elementare şi situîndu-se printre cei mai de seamă exploratori ai evenimentului direct (Egon Erwin Kisch, Curzio Malaparte etc.). Scriitorul reface, potrivit unui sistem de referinţe proprii, structura comună a reportajului, realizînd o scriitură originală şi impunînd un *stil* într-un gen prin excelenţă gazetăresc. E adevărat că la Geo Bogza ne întîlnim cu o realitate artistică pentru care premisele reportajului (documentaţie, investiţie pe anumite itinerarii, interesul pentru faptul unic şi, implicit, senzaţional) devin în cele din urmă termeni ai unei structuri particulare.

Optînd pentru reportaj, Geo Bogza indică sursele formaţiei sale literare : grupările şi revistele de avangardă din perioada 1928—1934. Geo Bogza colaborează la „Unu" (revistă apărută la Dorohoi în 1928), în acord cu un program neconformist, decis să pronunţe în artă ideea revoltei împotriva sclerozei spirituale şi să conteste vehement. Scriitorul avea douăzeci de ani cînd făcea să apară, împreună cu membri ai grupărilor de avangardă, revista „Urmuz" (Cîmpina, 1928), concepută în acelaşi spirit de nemulţumire şi revoltă, exprimată cu ostentaţie verbală dar lipsită de un examen mai lucid şi, în consecinţă, mai argumentat, al climatului spiritual atît de drastic sancţionat. Poemele — publicate în marea lor majoritate în „Unu" — comunică aceeaşi stare generată de dorinţa scriitorului de a epata, de a sfida şi de a contesta cu orice preţ. Revolta se converteşte în îndrăzneli imanente nonconformismului avangardismului european. Convenţii, tradiţii, capitole tabu sînt corectate sau de-a dreptul denunţate polemic, ireverenţios. Unui filistinism burghez — conceput destul de vag şi nu totdeauna în ceea ce are caracteristic — i se opune un nonconformism în aparenţă foarte îndrăzneţ, menit să şocheze, să frapeze şi să oblige, oricum, la a fi luat în considerare. *Jurnal de sex* (1929) şi, mai apoi, *Poemul invectivă* (1933) exprimă acest moment al scrisului lui Geo Bogza, angajat în mod sincer la programul grupărilor şi revistelor de avangardă. Accentele sînt directe, se preferă expresia cea mai dură şi se formulează cele mai insolite idei. Poemul

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 4, P. 665—672, BUCUREŞTI, 1972

invectivă „cu amprentele digitale ale autorului" comunică aceeași îndrăzneală de ordin verbal, în fapt vrînd să „turbeze de ciudă fetele burgheze" și „să se scandalizeze părinții lor onorabili". Experiența scriitorului nu e refuzată nici mai tîrziu, în ciuda detașării firești a scrisului său din anii maturității. Socotindu-și poemul un mod de a altera „existența liniștită a lumii" (*Însemnări pentru un fals tratat de pornografie*, în „Azi", VI, 1937, nr. 29) Geo Bogza nu abdică de la postulatul unei creații angajate și polemice, amendîndu-și încă cu o conștiință responsabilă și lucidă laturile gratuite și nesemnificative ale acestor experiențe. Scriitorul proiectează încă de pe acum o poezie „care ține mai mult de lucrurile imediate ale vieții, decît de experiențe secrete de laborator" (articolul *Poezia pe care vrem să o facem*, în revista „Viața imediată", nr. 1, periodicul de scurtă existență fiind scos de Geo Bogza). Experiențele poetului sînt numeroase, refuzînd comoditatea, și nu lipsesc accentele cele mai diverse. Poemul *Cîntec de revoltă, de dragoste și moarte* (1945) aparține aceleiași perioade — anii 30 ai secolului nostru — înregistrată acut și dramatic de scriitor ca o epocă „haotică și prerevoluționară". Trăind receptiv și scrutător timpul, poetul e încercat de sentimente uneori tulburi, anxios, cercetînd febril și convertindu-și neliniștile în laitmotivele acestui ciclu de corespondențe și trăiri („...cu visul, cu exasperarea și desnădejdea violentă a adolescenței mele" ...„rudă cu nostalgia, cu revolta și sinuciderea din privirile mele"). Într-un motto la poem, desenînd de fapt programatic treptele prime ale creației sale, Geo Bogza recompune în limbajul poemului — limbaj consacrat mai tîrziu în reportaje — propria sa condiție spirituală, seismele și convulsiile unei existențe neliniștite :

„Totul mă chinuia atunci, faptul că aveam
zece degete, în loc de o sută ; sau mai
bine unul singur, putînd să se prefacă în fulger,
Că trebuia să merg pe pămînt în loc să zbor ;
. . . . . .
Desnădăjduit eram, și plin de o cumplită
revoltă, împotriva mizerabilei mele
condiții umane
. . . . . ."

Nu este lipsit de semnificație faptul că poemul aparține unei experiențe umane aspirînd spre modificarea esențială a condiției umane și unei perioade confuze din istoria societății românești. Poetul își scrisese poemul - manifest după ce cunoscuse închisoarea Văcărești (cf. ciclul *Fișe de închisoare*, apropiate, prin verb și viziune enormă, de paginile lui Tudor Arghezi din *Poarta neagră*), înregistrînd fapte și destine și o gravă ignorare a omului. Cele șaptesprezece poeme de dragoste din volumul *Ioana Maria* (1937) păstrează aceleași modalități și structuri, un discurs liric amplu susținut prin cîteva imagini cu valoare de laitmotiv al memoriei și sensibilității acute a poetului. Versurile inaugurează în parte cadențele viitoarelor poeme - reportaj, cu o aplecare singulară spre mișcarea intimă a lucrurilor, cu acea solemnitate și emoție a actului unic din paginile de mai tîrziu ale prozei sale poetice.

Neabandonînd poezia, Geo Bogza revine la formula poeziei în ciclurile ce s-au adunat treptat, îndeosebi prin colaborarea neîntreruptă a scriitorului la „Contemporanul" și numai în parte adunate în cuprinsul unor volume eterogene.

În contextul unor mișcări literare estetice situate în actualitate, reportajul se impune ca o modalitate și comandament al dinamicii umane. Profesînd și, evident, teoretizînd reportajul, avangardismul în cele mai diverse nuanțe ale sale concepe reportajul ca un fapt programatic, semnificînd contemporaneitate, afirmarea mijloacelor moderne de comunicare, dispozițiile omului modern, resursele unei epoci agitate și însemnate de senzațional, aventură și revoluții ale gîndirii și sensibilității. Reportajul literar e reclamat din rațiuni estetice : sancționarea unei literaturi edulcorate și conformiste, precum și din rațiuni ideologice. Conjugarea lor duce la formularea și propunerea unei structuri literare (fără nici o legătură cu genurile ziaristicii) proteice, realizînd primatul contemporaneității, al mobilității și adaptării lui la imperativele omului modern. Prin el se cenzurează — stilistic vorbind — o literatură neangajată și se corectează imaginea (falsă sau poleită) a unei lumi. În „Unu" se proclamă, de altfel, în accente ce se vor peremptorii și definitive : „Jos cu poeții ! Jos zidurile ! Să vie cel cu o mie de ochi, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de telegrame, o mie de condeie, o mie de expresii, o mie de pistoale, să vie adevăratul poet. Să vie REPORTERUL !" („Unu", IV, 1931, nr. 35, manifest semnat de Paul Sterian). Apelurile sînt frecvente și răspund unor deziderate artistice descinse din limbajul suprarealismului : dicteul, expresia directă și nedisimulată, imaginea pură a universului investigat etc. Decantarea unei umanități în pline convulsii, pictura mediului citadin, se regăsesc în literatura și, mai ales, în plastica avangardismului european.

Pentru Geo Bogza reportajul devine o veritabilă profesiune de credință și i se consacră aproape total. Începînd cu anul 1934 parcurgem alături de reporter, cu înfrigurare și inepuizabilă curiozitate, cele mai diverse medii revelate cititorului în cadența frenetică a evenimentelor, exploziv, vehement, obligîndu-l să participe și să se emoționeze. Itinerariile sînt neașteptate și dau de la început sentimentul unei neobișnuite aventuri, în care senzaționalul și spectaculosul țin nu de amploarea intrinsecă a evenimentului, ci de valoarea unică, irepetabilă și fără egal a acestuia. Într-o *Introducere în reportaj* (1934), scriitorul prefațează coordonatele genului practicat : ideea responsabilității este coroborată cu aceea a implicațiilor lumii reale, autentice, ultimul și cel mai prețios termen al reportajului, în măsură să cenzureze evaziunea scriitorilor. Invitația, cu caracter de manifest, a reporterului e adresată confraților chemați la o generoasă opțiune în favoarea umanității. Inaugurînd seria reportajelor, scriitorul se întîlnește cu un mediu familiar lui încă din copilărie. *Lumea petrolului* (1934) ne indică de pe acum datele esențiale ale scrisului lui Geo Bogza. Înclinația spre dramatismul faptelor se asociază cu structuri narative închizînd în ele, potențial, motivele unor pagini independente, deoarece se schițează destine și fapte — dramatice și, uneori, cu autentice accente tragice, capabile să alimenteze o literatură narativă propriu-zisă. Peisajul petrolifer revine și în alte secvențe dintr-un mai întins itinerar al schelelor, definind o modalitate specifică reporta-

julul lui Geo Bogza : sensul şi valoarea memoriei. De cele mai multe ori, evenimentele sînt revăzute după o anumită distanţare temporală şi, de aici, poate, efluviul liric, vibraţia de mare poezie. Mişcare, gest, fapt şi atmosferă se recompun prin dinamica memoriei solicitată să redimensioneze într-o viziune pasionată, contagios de angajată. Peisajul şi oamenii cu faptele lor se convertesc după comandamentele memoriei în ample şi impresionante dimensiuni. Viziunea enormă, supradimensionarea lucrurilor şi registrul patetic al discursului, ţin de fapt de aceste disponibilităţi ale amintirilor solicitate de noi corespondenţe, ele însele noi echivalente ale actelor umane sau ale naturii. *Tăbăcarii* (1934) şi unele pagini din ciclul *Periferie* (îmbogăţit treptat începînd cu primele episoade din anul 1934) confirmă structurile distincte ale scrisului lui Geo Bogza. Iniţierea în mediu sau fapte dă impresia de aventură inedită, de intrare în zone încă neexplorate, de senzaţional controlat prin incursiuni în existenţe singulare. Aparţinînd ciclului amintit, reportajul *Valea plîngerii* sugerează enormul, aventura într-un infern dantesc al simţurilor flagelate de mirosurile gunoaielor. *Spălătoresele* (1934) se organizează după modelul unei naraţiuni de proporţiile unei nuvele, iar relatarea reconstituie o existenţă, cu mişcarea şi automatismele unei cutremurătoare condiţii umane. Scriitorul cercetează fără întrerupere, cu întreaga lui fiinţă, „*avidă de spectacol, de necunoscut*" *(Scrînciobul)*, descoperind sensurile tragice ale faptului banal, lumi necunoscute ale peisajului citadin, destine ultragiate. Incursiunile se repetă, acelaşi mediu e confruntat cu impresii anterioare, angajînd alte situaţii sau asociind elemente noi, proiectate pe fondul vechilor date ale memoriei. Tot o naraţiune este *Gură de om, gură de cîine* (1935) din acelaşi ciclu al periferiei, reţinîndu-ne şi pentru că îşi fac locul soluţii descinse din ritmul montajului cinematografic, prin segmentarea şi corelarea unor imagini aparent dezordonate. Observaţia devine o condiţie esenţială a reportajului, producînd viziunea generală asupra oraşului, orele şi ritmul său. Aparţinînd aceluiaşi ciclu *(Periferie)*, *Tramvai clasa a II-a* aminteşte ceva din formula desenului suprarealist, supradimensionat, surprinzînd lumile oraşului „. . . într-o mişcare de epopee".

Cu *Ţara de piatră* (1935) incursiunile scriitorului cîştigă în adîncime şi proporţii. Optînd pentru munţii de piatră ai moţilor, Geo Bogza pătrunde într-un univers tragic, cu infinite dispoziţii pentru viziunea amplificată a scriitorului. Hiperbola devine aici cea mai adecvată expresie a unor împrejurări unice, convertite după prerogative specifice reportajului. Evenimentul (intrarea în zonele aventurii şi ale necunoscutului) este notat ca într-un jurnal, scontîndu-se pe efectul acestor „însemnări" de explorator : „Am coborît pentru prima oară într-o mină de aur în ziua de 6 februarie 1935, la şase dimineaţa". Imaginile sînt de coşmar şi viziunea hiperbolică produce un sentiment tragic. Unele fapte vin dintr-un coşmar, au proporţii neobişnuite, halucinante. Drumul unui miner prin labirinturile unei mine de aur, cu sacul de minereu, provoacă la Geo Bogza un comentariu patetic, augmentînd reprezentările cititorului, datele imaginii compuse de către acesta : „Ore întregi, după ce am descoperit aceste lucruri senzaţionale, de un senzaţionalism crîncen, plătit cu sînge, am stat împietrit, fără voce, cu fălcile încleştate". Reportajul propune de altfel, potrivit cu natura — predominant vizuală —

plastică a reprezentărilor, elementele din care se compun imaginile : „Sacul în spinare, felinarul în mînă, patronul de dinamită în buzunar și băiețul coboară sute de metri în pămînt să caute aur". Reportajul realizează astfel un univers tragic, amintind și completînd existențele pe care le regăsim în proza lui I. Agîrbiceanu sau sugerînd motive întîlnite în poezia unor scriitori ardeleni cum sînt Emil Isac sau Mihai Beniuc. Reportajul este și un veritabil fapt poetic, revelînd dimensiunile unice ale lucrurilor și actelor omenești, descoperind sensuri tainice sau atitudini, esoterice mișcări ale lumii. Geo Bogza surprinde manifestarea esențială și unică, geneze și înnoiri ale vieții, obținînd structuri de o mare încărcătură poetică, sursă și punct de plecare pentru sonurile patetice ale poemelor. Contemplația pură, privirea gata să recepteze cu o anume candoare și uimire mișcarea cea mai delicată a vieții, fac adevărate descoperiri într-un univers aparent obișnuit. Frumusețea îi apare, bunăoară, în gestul unei femei din Țara Moților mîncînd, în vecinătatea munților și a tragicelor încleștări ale firii, un măr : „Femeia avea mîini mici și o eleganță naturală în gesturi, o eleganță simplă care urca la suprafață din adîncimea oaselor, ca și șuvița limpede a unui izvor".

Țara de piatră consacră astfel nu numai o formulă polivalentă, ci impune o viziune originală, alcătuită din fapte și oameni, gesturi inefabile, dar, mai ales, din inepuizabile resurse ale memoriei patetice și frenetice a călătorului decis să descopere sensurile secrete și ultime ale vieții. De aici structurile complexe ale reportajului, care nu ignorează nici valoarea de sugestie a datelor, nici înclinația genului pentru aspectul inedit, senzațional și pasionant, al lucrurilor. Într-o imagine mai completă, paginile *Țării de piatră* vor fi completate cu noi dimensiuni umane și geografice, explorate după aceleași imperative ale memoriei și ale conștiinței. *Țări de piatră, de foc și de pămînt* (1939) afirmă pasiunea scriitorului pentru geneza lucrurilor, pentru mișcarea inițială a naturii. Poate de aceea scriitorul intonează un imn al apelor și ostroavelor („Și fiecare ostrov e o lume nouă, ce atunci începe"), obligat de sublimitatea naturii să revină în timp la aceste locuri, indicîndu-ne și formula personală a călătoriilor : „Călătoriile mele în deltă au ținut cîte un anotimp întreg și s-au repetat, timp de cîțiva ani, au fost călătorii laborioase și suprem pitorești" *(Dunărea. Împărăție a apelor)*.

Geo Bogza se apropie prin reportaj de poezia lucrurilor și a unor indelebile manifestări ale vieții. Din multe puncte de vedere, scriitorul ne amintește de aspirația spre poezie a lui Saint Exupery, de neliniștea și de patosul umanist al acestuia. Prin neobosita cercetare a vieții și prin frenetica înregistrare a evenimentelor, Geo Bogza se înrudește însă cu scriitorul italian Curzio Malaparte (unele din modalitățile stilistice ale acestuia : laitmotivul, frecventarea unor imagini de o mare concentrare dramatică etc.), cu Malraux sau Hemingway. Referințele sînt justificate, dacă adăugăm că Geo Bogza se întîlnește cu ultimii doi în peisajul supus unui cataclism teribil din Spania anilor 1936—1937. *Tragedia poporului basc* (1937) marchează și etapa reportajului frenetic, angajat, revendicîndu-și modalitățile verificate și pînă la el.

Foarte numeroase secțiuni din reportajele lui Geo Bogza (numite, sub semnul prezenței active a amintirilor, a memoriei, „Fișe") pornesc din îndemnurile memoriei : „... extrem de vechi amintiri sau, mai degrabă,

fragmente de amintiri". *(Scrînciobul)*. Evocarea copilăriei, a zilelor petrecute în închisoare, paginile inspirate de amintirea războiului (scrise între 1935—1940), înregistrează fluxul memoriei, traiecțiile unei personalități obsedată de sunetele și imaginile de altădată ale copilăriei sau adolescenței. Reportajul se dovedește încă o dată un argument al unei „ civilizații a imaginii", coordonatele lui fiind determinate de receptarea plastică a lumii și, implicit, de o gîndire și memorie plastică a oamenilor. Amintirea Dunării și a apelor prelungite în Deltă se învecinează cu pagini închinate Spaniei *(Într-o după-amiază, pe podul de la Irun)*, culminînd însă, conform unor imprevizibile norme estetice, în reprezentările de-a dreptul halucinante ale lumii provinciei. *Înmormîntări* (1940) compune caracterologic, la proporții care amintesc grafica de coșmaruri și fantastice modificări ale contururilor lumii reale a lui Grosz, liniile orașului de provincie, dominat monstruos de înmormîntări. Laitmotivele vizuale copleșesc, inundă și decid impresia de coșmar și de grotesc. După o rețetă mai veche, se compun narațiuni (adevărate nuvele) dedicate unor destine supuse unor grave și tragice încercări (*Cum a înnebunit regele petrolului*, scrisă în 1939). Disoluția lucrurilor, devalorizarea mecanismelor esențiale, se amplifică în contextul vieții provinciale. Cele *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil* (1940) ne trimit la stilul și dicteul suprarealist, aglomerînd imagini, sincopîndu-se, după legile particulare ale montajului. Impresia de panopticum grotesc este potențată prin transcrierea neutră a unor situații aparent terne, fără semnificație : „ Am dat o telegramă. / Am mîncat de un leu lipie. / Am văzut doi oameni beți" / etc.

În 1939, Geo Bogza întreprinde una dintre cele mai fecunde călătorii, pe un itinerar dramatic și spectaculos în cea mai exactă accepție pe care o poate deține acest cuvînt în estetica reportajului literar. Călătoria pe cursul Oltului a decis o operă literară unică în literatura română *Cartea Oltului* (1945). Chiar și din unghiul procesului de creație, în aspectele sale cele mai evidente, cartea depășește condiția elementară a genului, obligîndu-l pe scriitor la o elaborare mai îndelungată (1939—1942). Impresiile imediate au aici o importanță secundară, invitînd de fapt la meditație și la selecție, angajînd imaginația scriitorului și, ca formulă acceptată în spiritul unei convenții, reclamînd același atribut din partea cititorului. Se constituie structuri polifonice sugerate parcă de dimensiunile epopeei și un dialog neîntrerupt între călător și apele cuprinse într-o viziune poetică amplă, de natură alegorică. Poemul este și un act de cunoaștere, de inițiere — cum sînt cele mai multe reportaje — satisfăcînd aspirația scriitorului și pasiunea cunoașterii : „ A porni de aici, de unde păstorii îl beau în întregime, și a merge pe firul lui pînă acolo unde va deveni un rîu adevărat, ale cărui ape vor trece peste capetele oamenilor înecîndu-i !"

„ . . . A-l însoți în această extraordinară aventură, pînă la capăt, în timp ce malurile i se vor acoperi de sate, de orașe, de sute de mii de oameni". *Cartea Oltului* realizează o sinteză a disponibilităților scriitorului și consacră definitiv soluțiile propuse de către acesta. Comentariul la un eveniment se preface într-un poem al faptului unic ; elementele naturale parcurg enorme și grandioase aventuri, consemnate de scriitor, martor al genezelor și metamorfozelor lumii. Nașterea Oltului ține de epopeea naturii, conferind „ exploratorului" virtuți mitice în tentația lui de a

descoperi mișcarea inițială. Paginile închinate genezei sînt fără îndoială memorabile. Stropii de apă pulverizați, treziți de zborul săgetat al rîndunicii, se întîlnesc în contururile norilor cu alții stîrniți de înotul fetelor în apele Mureșului. Se dezlănțuie o fantastică aventură a norilor, recompunînd, în dimensiunile lor modificate, o nouă mitologie a lumii, încheiată prin furtunile declanșate și pornite în aventura inițială a apelor. Destinul Oltului este asemănător, în construcția amplă și polifonică a poemului, unui erou romantic, călăuzit de treptele aventurii stăvilită, mai apoi, de înțelepciune și experiență. *Cartea Oltului* impune viziunea hiperbolică a scriitorului, asocierile neașteptate descinse de aceeași pasiune pentru actul unic sau pentru marile mișcări ale istoriei. Semnele civilizației sînt alăturate vestigiilor trecutului, provocînd — atitudine permanentă la Geo Bogza — elogiul devenirii și al civilizației umane și credința stenică în viitorul umanității. Secrete semne ale lumii îl duc pe scriitor spre revelarea frumuseților inalterabile ale naturii, spre grandiosul natural. Epopeea frumuseții feminine se realizează la proporțiile unui poem în proză, inspirate de prezența unei femei din Țara Făgărașului. Structurile pot fi ușor descompuse : o introducere care anunță prezența unui act uman, continuată printr-un larg și concentric comentariu liric, încărcat de patosul emoției în fața unei femei de o „ concentrată frumusețe". Există și o epopee a naturii concepută savant printr-un prolog dramatic urmat de momentele unui eveniment : veghea bărbaților din Munții Perșanilor în așteptarea mistreților. Întocmai vechilor povestiri medievale, faptul se convertește într-o narațiune amplă, cu prelungiri și pauze, cu efecte scontate și cu neașteptate reveniri, toate la un loc alcătuind un poem al nopții, al sunetelor și al miturilor ei. *Cartea Oltului* unește viziunea amplificată, simfonică a naturii (furtuna urmărită ca într-o epopee a elementelor naturale dezlănțuite ce ne amintește de C. Hogaș și de paginile acestui precursor al genului cultivat de Geo Bogza) cu relatarea dramatică a vieții oamenilor (secvențe dramatice ca structură și relatare) și cu un permanent elogiu al apelor, venit parcă din cîntecul lui Walt Whitman, „ acest mare poet al lumii", cum îl numea scriitorul român. Evenimente geologice, grandios natural, și o infinită dragoste pentru om sînt coordonatele acestei sinteze poetice cu totul originale. *Cartea Oltului* definește un scriitor și consacră vastele aventuri ale cunoașterii.

În anul apariției acestei magistrale opere (1945) se scriu și, mai apoi, apar cîteva reportaje provocate de semnificația unor evenimente, de apropierea scriitorului, tot mai patetică, de destinul contemporan al țării. *Pe urmele războiului în Moldova* (1945), imagine zguduitoare a dezastrului, cu gravele lui consecințe, refăcînd în parte unele itinerarii din războiul civil al Spaniei. *Oameni și cărbuni în Valea Jiului* (1947) s-a alcătuit în anii 1945—1946, cînd scriitorul se găsește printre minerii acestor locuri, cu un sentiment de comprehensiune și patetică participare : „ privindu-i am simțit încă o dată în gîtlej, acea năvală de sînge fierbinte, semn al unei mari emoții . . .". Paginile continuă experiența *Cărții Oltului*, cu aceleași detașări de episoade narative, cu momente de mare tensiune (senzaționalul rămîne un termen propriu reportajului), produse de contemplația marilor prefaceri geologice (sau, cum le numește scriitorul, „ cataclisme geologice") ori de imaginea dramatică a oamenilor. Cartea este dominată tocmai de prezența unor destine, și cadența impresiilor devine mult mai

zbuciumată pe măsură ce asistăm la evenimente. De la secvenţele de mare concentrare, prin care se anunţă aventura în mine a omului: „ În ziua de 10 noiembrie 1945 . . . a pătruns pentru prima oară în viaţa lui într-o mină, Doromb Dumitru, băeţandru de optsprezece ani", trimiţînd la proza lui Carol Ardeleanu sau la *Arhanghelii* lui I. Agârbiceanu (ne amintim şi de reportajele lui Egon Erwin Kisch), la revelarea respiraţiei unei mine, se integrează unui mai larg univers, o lume, un veritabil continent uman. Solemn şi grav, scriitorul devine patetic ori de cîte ori descoperă sensurile esenţiale ale vieţii în mişcarea generoasă a efortului. În anul 1946, scriitorul publica în „ Lumea" (nr. 16 din 13 ian. 1946) *Moartea lui Iacob Onisie*, o nuvelă realizată însă după modelul reportajelor şi supusă condiţiilor acestora. Relatarea se inspiră, cel puţin ca formulă epică, din mărturiile unei anchete reconstituind dramatica încercare a unui om de a coborî dintr-un funicular încremenit la înălţimea prăpastiilor. Notaţia este de reportaj, iar ritmul întrerupt şi segmentarea momentelor vin din tehnica *vizuală* (cinematografică) a reportajului.

Semnele contemporane ale ţării invită reporterul la consemnarea şi elogierea lor *(Porţile măreţiei)*, iar călătoriile mai întinse şi mai îndepărtate ale scriitorului prilejuiesc apariţia unor pagini de memorial: *Meridiane sovietice* (1953) sau inscripţii entuziaste despre China *(China adorată)* etc. Scriitorul rămîne în continuare martorul tuturor evenimentelor, descoperind semnificaţiile ascunse ale unor fapte salvate astfel de la banal şi ignorare. Elogiind revoluţia atomului *(În faţa atomului)*, zborul îndrăzneţ al cosmonauţilor *(Cele treizeci şi două de secunde care au zguduit lumea)* sau proiectele cele mai cutezătoare ale umanităţii, Geo Bogza rămîne însă un autentic poet al adevărului şi al amintirilor. Ele îl fac să-şi amintească emoţionat de Tudor Arghezi şi de debutul său, la douăzeci de ani, în paginile „Biletelor de papagal", de patima culorilor şi de zbuciumul lui Ţuculescu, de moartea lui Camil Petrescu sau George Călinescu. Amintirile sau „ născociri ale minţii" au produs o literatură singulară, continuată de mai tineri discipoli ai scriiturii lui Geo Bogza.

Geo Bogza ilustrează în publicistica românească şi una din cele mai inspirate şi înaintate atitudini. Ziarist, Geo Bogza este autorul unui impresionant număr de articole şi pamflete (cuprinse într-o largă selecţie în volumul al IV-lea de *Scrieri în proză*). Nu puţine provin din experienţa reporterului şi se constituie ca demonstraţie după reperele consacrate ale reportajului. Alături de Miron Radu Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Zaharia Stancu, scriitorul nu refuză virulenţa şi verbul acid al articolului polemic sau al pamfletului, într-o literatură care îl avea drept model pe Tudor Arghezi, în ipostaza lui de pamfletar.

ION CARAION (II)*

EMIL MANU

Cîrtița și aproapele (1970) e prima întoarcere mai crispată și mai direct afirmată spre pasajele subumane ale războiului, spre întunericul și duritatea unei epoci de purgatorii și mai ales de infernuri. O primă caracteristică a volumului e coexistența unor stări existențiale, unor condiții umane paradoxale : bizarul și monstruosul sînt etalate alături de naivitatea primordială și de linia pură a sufletelor : „În șesul meu, uitați, mor pești. / Ascult / străini culegători cum vin să-mi fure / cu pumni sonori pădurea viitoare. / Îs mulțumit că nu însemn mai mult, de-n fiecare vorbă e-o-nchisoare". (*Selene și Pan*). Revolta împotriva divinității nu mai are la Caraion sensurile și disperările religioase ale lui Arghezi, care-l caută și nu-l găsește pe Dumnezeu. Caraion se întreabă de ce există atît de inutil. Revolta împotriva destinului e dusă pînă la limite; oamenii sînt neliniștiți ca „ niște fîntîni arteziene care-și fură singure mirajul." Viața nu se prelungește romantic în moarte ci moartea în viață : „Voi pleca din viață făr'să sufăr / c-am lăsat vreo bucurie-n urmă. /Cum deșerți un cufăr în alt cufăr / dezgustat că drumul nu se curmă" (*Prelungirea morții*). Visele noastre sînt niște „ pungi cu pisici", timpul a devenit viran, iar în viață „ unii vînd, alții cumpără"; „ Cînd faci statui, nu stai să le fardezi", declară undeva definindu-și poezia care e o „ duminecă a pămîntului".

Nici un poet n-a înregistrat mai dureros decît Ion Caraion peisajul tragic al anilor de secetă din 1945—1946 : „Seceta aiura cu păsările întinse pe gard / țara umbla cu gările înfășurate-n fantome / animale osoase ca degetele bunicilor, duceau de mînă antiistoria / pămîntul și-a mîncat fîntînile (*Remember*).

Concepută pe ideea unei asimetrii absolute, originala carte a lui Ion Caraion, intitulată *Deasupra deasuprelor* (1970), senzație tragică a poeziei ca închegare mereu aparentă, dar reală, este în sine o realizare cu o simetrie esențială, dar greu de sesizat și din cauza divagațiilor grafice

* Partea I a acestui *profil* a apărut în „Revista de istorie și teorie literară", tomul 18, 1968, nr. 4, p. 659—665.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 4, P. 673—680, BUCUREȘTI, 1972

și digresiunilor compoziționale. O orchestrare numai aparent dodecafonică te conduce spre izvoarele poeziei, pe care creația din ultima vreme a poetului le caută cu luciditate delirantă.

Cartea e în fond un manuscris fotografiat și reprodus prin mijloacele tiparului. În organizarea materiei se simte mîna și mai ales ochiul lui Ion Caraion, un poet cultivat și sensibil la noutate și chiar mai mult, propulsatorul multor noutăți în poezia noastră. Într-o epocă de stereotipizare a edițiilor, cu mici excepții, în care aș cita pe Romulus Vulpescu și A.E.Baconsky, Caraion reintroduce în circuit, cu un conținut și mai ales cu un sens nou, ideea de Carte de Poezie (ambele noțiuni scrise cu majusculă), care e cu totul altceva decît orice posibilă calofilie editorială. Prin format, dar mai ales prin organizare, cartea este egală cu o tiflă dată edițiilor curente, este, fără discuție, o operă editorială cu o personalitate pregnantă, chiar violentă. Aș spune că avem de-a face cu un avangardism editorial, nelipsit de puncte de sprijin în tradiția bună a cărții românești.

Ion Caraion a machetat aici o adevărată metafizică a poeziei „ca primejdie pură", ca narcoză absolută. Poetul își caută în jocurile acestei cărți niște paradisuri pierdute iar poemele se constituie ca niște „memorii" existențiale, ca niște fragmente de universuri, ca niște descoperiri în geologia cuvintelor.

Cele 25 de poeme, ilustrate prin 25 de digresiuni plastice, sînt organizate în 6 cicluri, un fel de săptămînă fără duminică, simbolizînd metafizic poezia ca mod de existență. Amestecul de caligrafii și grafii, de ipoteze și de amulete plastice, pare la prima vedere o invazie manuscrisă, debordantă și impracticabilă la lectură. Dar de la prima pagină arborescența și planturația grafică sînt numai contexte pentru o lectură viciospoetică.

Primul ciclu e dedicat *formelor*, care, dialectic, explică sau traduc existența universului, definit între cele două limite metafizice: „forma durerii" și „forma gîndirii". Meditația lui Ion Caraion nu e retorică, ulterioară, ci seamănă cu o aluviune spirituală:

„De jur împrejur apele curg în eternitate / ca forma gîndirii spre forma durerii / dansează pe talerul echinocțiilor / tăceri halucinante. / Aici, viitorul și trecutul se culcă în flăcări".

În ciclul *anamorfoze*, formele au devenit întrebări; existența, prin diformare, oferă o lume de apocalips vegetal: arborii sînt „îmbibați de muzică", într-o stare „de bubă a primăverii", cînd „orașele n-au nici un gust". În realitate, poezia e o veșnică și mereu nouă căutare în irealitatea realității: *„Într-o singură viață / eu am băut cu toate paharele / credeam întotdeauna că-n celălalt / e ceea ce caut".//*

Seri-le notate într-un ținut de rocă și vis, în Macedonia, au peisaje de parabolă; aici, cîndva, zeii nu știau ce să facă cu puterea și zeițele cu frumusețea. Existența ținuturilor sudice de la Struga e delirantă: părul fetelor din Peștani cîntă alergînd, iar văzduhul amintește de ultima zi a războiului. Timpul apare aici sălbăticit; comentariul liric rotunjește senzațiile de istorie și geografie, prin metafore surprinzătoare: *„În struguri și arini Bizanțul amestecă icoane / partea cea mai frumoasă a copacilor"*.

În cartea lui Ion Caraion poezia este o halucinație permanentă, un joc de cuvinte spuse ca un ritual, într-o situație limită, cînd nu mai e posi-

bilă decît această stare de vis treaz, această narcoză experimentală ; poezia e un ţinut de unde „nu se mai crede şi nu se mai speră". Fără să fie suprarealistă în modurile ştiute ale curentului, poezia lui Ion Caraion încearcă un suprarealism de alchimist modern, de magii lexicale şi nu de dicteuri ; aici e autentică şi hotărîtoare întîlnirea dintre cuvinte şi nu absurdul din cuvinte. Cartea se constituie ca o colecţie de fluide care cutremură apele fără să se sedimenteze. Sedimentarea ar da iluzia de poezie ştiută, de creaţie învăţată.

Alternanţa de tragic şi exuberant, de umbră şi lumină (atît din partea grafică a cărţii cît şi din poeme) realizează acel sentiment vizual de alb-negru care constituie laitmotivul cărţii. Unda de apocalips magic a ultimelor poeme, autobiografică prin cîteva implicaţii, dar generală ca sens, sintetizează drama creatorului : „ Un pom se depărtează de-o ţară şi toamna îşi scutură frunzele pe umerii munţilor ; / fulgeră cu boturi de turme, cu prevestiri şi blazoane / copilul meu aleargă să-şi prindă umbra / — păpuşă a poemelor vîrstei —."

„ Acţiunea" poemelor, dacă putem spune aşa, tensiunea narcotică a visului şi a incertitudinilor viscerale, se petrece într-o „ minciună a ninsorii", iar comentariul capătă tonalitate biblică sincopată : „ priveşte şi-ascultă : / niciodată singurătatea n-a fost mai multă / prin ciulinii somnului/umblă desculţă maica domnului".

Un sceptic bolnav de permanenţe, un interogativ abisal, Ion Caraion reflectează totuşi la nivelul istoriei : „ Poate că veacul ăsta nu ştie nimic/ din cîte-s dedesubtul călcîielor lui . . . "

Într-o altă accepţie, culegerea aceasta fascinantă e însemnarea unor călătorii (în istoria geografiei şi în geografia istoriei, cum îi place să spună) ; în carnetul lui Ion Caraion nu pătrund, în forme fixe, lucrurile, ci rădăcinile, izvoarele lucrurilor şi apoi muzica, nu disoluţia lor. În această viziune stă originalitatea poeziei lui Ion Caraion, unul din cei mai înzestraţi poeţi contemporani.

Am avut senzaţia, citind mai ales ciclul *Anamorfoze*, că m-am întîlnit cu o stare de prepoezie, starea cea mai pură a poeziei, faza ei metafizică : „ Galere senine înmugurind universul . . . /trandafirii de sticlă ai banchizelor noaptea . . . / şi veneau din cînd în cînd morţii . . . / şi din cînd în cînd veneau cei vii . . . /sicriu lîngă sicriu, călăreţi coloraţi / rătăceau căutîndu-şi prin filme ciorapii / din preajma primului război canibal. //lucrurile nu aveau voie să aibă faţă, /copitele nu aveau voie să aibă cal".

Cimitirul din stele (1971), ilustrat de I. Mirea, reproduce în întregime volumul *Deasupra deasuprelor*, avînd în plus încă două cicluri (*Acuma toate-s departe* şi *Trib*, urmate de un „ caiet vechi" (*Iederi*). Mai ales penultimul ciclu intenţionează reactualizarea suprarealismului conjugat cu expresionismul : „ *Toamna s-a retras din calea barbarilor / Ca-ntr-un şoarece de furat. / Poezia urcă în munţi / se-ntunecă. / În loc de metafizică, sîngele prinde coajă / devine oprire . . .* " (II). Uneori *jocul* devine naiv şi spontan, ca-n *Horele* lui Arghezi, dar cu un disimulat tragism, care-i subliniază originalitatea ; alteori, numai o simetrie de asimetrii : „ Răreau la nordul tînăr cardinalii, / dar şesul grav umbreşte-n munţi concavi, ca, fald la zid, pe gotul turn — lichenii / din tatuaje verzi de scandinavi . . .

Tristeţile, cangrenele, dramele primelor volume nu s-au rezorbit definitiv ; într-un *Fotoliu de amurg* găsim o autobiografie crispantă :

„ *Viața mea a fost o cenușereasă / care nu și-a mai găsit condurii. / Creșteau împrejur zorzoanele naturii / . . . Acum e tîrziu, din pămînt / ies calendare cîntate de vînt /, și zăngăne, pe coifurile holdelor, lunile—/ din loc în loc, la cîte-un sat . . . / Parcă aud vîntul povestindu-mi rugăciunile / din care -am plecat.*" Poetul e un nou Ulise care și-a uitat undeva o parte din el, peste tot se proiectează exoduri existențiale, peisaje de somn, elogii introvertite în extaze citadine aduse omului : „ Tu vii cu fructe și cu jucării. / Strada a luat-o la fugă după mașini. / Parcă fîntînile arteziene aleargă prin metropolă / să ferească aerul de praf și poezia de răni./ Oamenii au fost înaintea lucrurilor / și au pregătit vocale pentru nașterea lor. / Ce transparente ! Ce ireale !" (*Înaintea lucrurilor*).

Tot parnasianismul posibil și inevitabil al lumii se refulează în zone subconștiente ; „ lenile părului", „ aburii muzicali ai umerilor", „sentimentele de porțelan ale ploilor" vin să te convingă că poezia e o ficțiune necesară.

Caietul vechi readuce atmosfera din *Omul profilat pe cer* și din *Cîntece negre*, unde Caraion, lîngă versul alb, demonstra o adevărată virtuozitate prozodică : „ Arsurile din sînuri și — obrajii ca pelinul / ne strigă din sonata cocorilor. În jocuri, / salcîmii ne par negri . . . Iubito, curge vinul/ îndepărtării noastre de oameni și de locuri." Cîteva poeme sînt transcrise din reviste (*Claviaturi*, *Caietul de poezie al Revistei Fundațiilor*).

Fiecare dispunere sau redispunere pe cicluri, ca și fiecare nouă selecție a versurilor[1] este pentru Ion Caraion o postură de comentariu, o posibilitate de a-și face o *istorie* a structurilor liricii sale. Cine-i urmărește activitatea, întinsă pe o distanță mai mare de un sfert de secol, poate face ușor constatarea că poetul și-a dedicat totul poeziei : toate articolele, eseurile și comentariile sale n-au vorbit — în ultimă reducție — decît despre poezie. Strînse la un loc, aceste *planete* reverberante ar putea schița o poetică insolită și în mod cronic modernă. Cu o permanentă prezență de comentator, comunicîndu-și *stările* și *universurile*, căutîndu-și în mod permanent nu atît o altă modalitate poetică ci mai degrabă descoperind himeric mereu altă față a poeziei, Ion Caraion n-a ajuns la delimitarea artificială a domeniului și nici n-a naufragiat în formula superintelectualizată, denumită poezia poeziei.

În 1943, cînd apărea primul său volum : *Panopticum*, la mica editură Prometeu, unde apăruseră și *Cîntecile țigănești* ale lui Miron Radu Paraschivescu, prezența poetului era atît de insolită încît, fără să mai punem în discuție mesajul ei, se deosebea fundamental de poezia de război, pitorescizată artificial, ajunsă la supraexaltarea artizanală a locului comun. În afară de sensurile mai adînci ale conținutului și acest fapt a contribuit la interzicerea cărții.

Peisajul cu care venea Ion Caraion în poezie era nevrotic, apocaliptic, dizolvant, pentru că definea metafizica războiului, conservată programatic într-o atmosferă oficială de operetă. Ca estetică, tînărul de 20 de ani convertea simbolismul la suprarealism și „ explica" suprarealismul printr-o resensibilizare a unui lexic depoetizat, ca un protest la adresa poeziei ce se practica atunci : „ Copacii pe trotuare mergeau de-o săptămînă / mucegăise cerul la geamul 20) / da, ploile pe streșini absurde-

---

[1] *Selene și Pan*, Ed. Eminescu, 1971.

au fost şi reci / afişele din palmă . . . Cu muribunzi de mînă / am auzit cum pleacă tranvaiele-n sincopă. / Purtai atuncea febră şi mîini de antilopă).

Cangrena directă a războiului, împotriva căreia protestase prin metafore existenţiale, nu prin petarde tropice verbale, devine în *Omul profilat pe cer* (premiul „Forum" în 1945) şi în *Cîntece negre* (1947) o tramă memorială, un flux nevrotic, o obsesie existenţială. Sînt volume la fel de insolite faţă de poezia îngrădită de dogme metapoetice şi simplificată pînă la anecdotă, sînt volume în care poezia este dusă spre tehnicile noi, pe care ni se pare uneori că le descoperim acum şi pe care Ion Caraion le-a practicat încă de atunci.

Versurile scrise între 1950—1965, apărute în culegerea anterioară, *Necunoscutul ferestrelor*, adîncesc experienţa despodobirii dar realizează în acelaşi timp o viscerală afirmare a sincerităţii; senzaţia că „totdeauna cineva nu pleacă de ajuns" sau că „numai tu, singur, descoperi minunile în care poţi crede", sînt sondări în sinceritatea absolută a *poeziei* iar poemele acestor cicluri (*Tîrzia din ţara vînturilor*, *Cele patru cîntece ale singurătăţii*) sînt un fel de teză de doctorat în ştiinţa singurătăţii. Sînt, în analiză comparativă, cicluri cu o funcţionalitate aproape orală (în inefabilitatea lor), destinate a fi parcă mai uşor de reţinut şi de spus la un spectacol de vrajă modernă, fără să fie însă caligrafii poetizate ci chiar anticaligrafii.

Eseu şi *Dimineaţa nimănui* sînt cărţi în care Ion Caraion caută să-şi depăşească *formele* şi *modurile* vechi, iar în *Oameni fără basme* şi mai ales în *Cîrtiţa şi aproapele* ajunge să propună o poezie făcută din cuvinte-drame, din cuvinte-universuri, din cuvinte-destine. „Fiecare vorbă are o soartă / din care curge sînge. / Fiecare vorbă are o credinţă / aidoma soartei sale. / Cînd pleci din ea, / pleci din sîngele tău. /

Poet dificil, în sensul unei adrese intelectuale de ţinută, autorul *Panopticum*-ului, lansează prin poezie un permanent *manifest* poetic, atrăgînd atenţia că dificilul nu e întotdeauna egal cu obscuritatea.

★

Cititorul român l-a cunoscut pe Edgar Les Masters aproape numai prin tălmăcirile lui Ion Caraion [2]. Ca şi în cazul traducerilor din Charles Baudelaire [3], din A. De Saint-Exupéry[4], a vechilor *balade engleze* (rămase numai în reviste), Ion Caraion a reuşit, prin pasiunea cu care cultivă poezia altor meridiane, să impună, şi în cazul de faţă, un nume citat la noi numai în bibliografii şi preambuluri de studii specioase. Astfel, *Antologia orăşelului Spoon River*, în intenţiunea mai profundă a poetului, este echivalentul unui roman-frescă, în care naturalismul (de multe ori acuzativ) se proiectează prin emoţii pure şi insolite. Unii critici l-au apropiat de Balzac, socotind *epitafele*-poeme ale acestei cărţi drept fişele unei *comedii umane*, de aici neînţelegerea micilor drame, de adînci semnificaţii, cuprinse în fiecare titlu. Epitafele sînt imaginare, proiectate ideal

---

[2] Edgar Les Masters, *Antologia orăşelului Spoon River*, traducere de Ion Caraion, prefaţă de Virgil Nemoianu, E.L.U., 1968.

[3] În ediţia îngrijită de Geo Dumitrescu.

[4] A. De Saint-Exupéry, *Pămîntul oamenilor*, E.U., 1907 (traducere şi prefaţă).

pe un ecran al timpului. Dar în fiecare poem nu e numai satira pe care amatorii de explicaţii romaneşti o caută minimalizant în opera sa, ignorînd valenţele lirice ale versurilor. Chiar dacă modelele poemelor sînt, ca organizare, nişte romane, poetul ia din ele numai poezia cuprinsă în mici grafii sentimentale (duioşie, nostalgie etc.) dar încadrate în contexte dramatice. Cartea lui Edgar Les Masters e drama vieţii citadine, a omului despersonalizat de indiferenţe, e drama unor idealuri reduse de neantul civilizaţiei mecaniciste, care afectează şi gîndirea oamenilor.

Foarte americană prin poezia-comentariu a unor onomastice şi toponimii disimulat naturaliste, foarte degajată prin eliminarea inefabilului desuet şi foarte simbolistă prin pretextele ei, această antologie aduce în istorie un *orăşel* egal cu sufletul unei Americi individualizată în timp. Şi chiar dacă Edgar Les Masters rămîne numai un precursor al poeziei americane de azi, prezenţa operei sale la noi era necesară din punctul de vedere al evoluţiei istorice a poeziei, completînd astfel printr-o traducere de autentică fidelitate şi artă tabloul poeziei moderne.

După Baudelaire, poetul francez cel mai frecventat de Ion Caraion e Pierre Emmanuel, traducînd selecţii din volumele : *Elegii* (1938), *Mormîntul lui Orfeu* (1941), *Imnuri orfice* (1941), *Ziua mîniei* (1942), *Libertatea ne călăuzeşte paşii* (1945), *Tristeţe, o patria mea* (1946), *Babel* (1952), *Chip nour* (1956), *Serile vîrstei* (1958), *Noua Zămislire* (1964), *Jacob* (1970). Sub coperta volumului apărut în colecţia *Poesis* a editurii „ Univers" (1972), o parte din tălmăciri sînt semnate de Şt. Aug. Doinaş. Lectorul ar putea, comparativ, să judece cele două interpretări.

Poezia lui Pierre Emmanuel descifrează sub pretextele prezentării unor mituri vechi stările de azi ale omenirii, imaginea de Babel modern a universului. Caraion alege, în traducere, tocmai poemele cu un ton protestatar, vehement, impresionant : „Văzut-am tancurile păscînd pîntecele bătăliilor / Şi turnurile-ntinzînd gîtul spre păduri / Din om s-au născut aceşti monştri ? Cînd visează el / Dispărutele veacuri ies la iveală, cerşind / Vibrionul ce le pătrunde ; ovulele / Reptilelor de-aramă încă mai plutesc în noi. /Faţă de cruzimea lor, a noastră-i seminală". (*Noi copiii Hiroşimei*).

Peisajul oferă un sentiment torturat, coincident cu versurile lui Caraion.

Poetul nostru se preocupă de cîţiva ani de poezia elveţiană[5]. Un prim florilegiu, constituit ca o introducere la o mare antologie viitoare, cuprinde cinci poeţi romanzi : Vahé Godel, Georges Haldas, Philippe Jaccottet, Jean-Georges Lossier, Gilbert Trolliet. Este un lucru ştiut că în Elveţia literatura se produce în patru limbi : franceză, germană, italiană şi retoromană, ultima, derivînd din latină, vorbită de populaţia din cantonul Grisons.

Tălmăcitorul îşi începe prezentarea poeziei elveţiene cu poeţii romanzi (retoromani), anunţînd în prefaţa culegerii că a doua secvenţă este dedicată poeţilor elveţieni de expresie germană. Cei cinci barzi romanzi sînt cei mai cunoscuţi şi cei mai dotaţi dintre poeţii acestei literaturi atît de originale. Interpretarea poetului român, salutată şi peste hotare (vezi „Journal de Genève, 25 avril, 21 mai 1972) este nu numai o operă

---

[5] *Cinci poeţi romanzi*, traducere, prefaţă, note de Ion Caraion, Ed. Albatros, col. „Cele mai frumoase poezii" 1972.

prilejuită de un dialog cultural, ci şi o realizare artistică exemplară, cuprinzînd poeme tipărite, dar şi versurile inedite. Rigorile ştiinţifice ale unei asemenea antologii ne oferă posibilitatea de a-i cunoaşte pe poeţii romanzi, dincolo de textele lor, prin cinci *cheapeau-uri* şi printr-o prefaţă.

Simpozionul de metafore la Brâncuşi, intitulat semnificativ *Masa tăcerii* (1970, Ed. Univers, antologie de texte, prefaţă şi traducere) cuprinde texte bilingve semnate de 70 de poeţi şi scriitori din aproape toate marile ţări ale lumii. Unele din aceste omagii aduse marelui sculptor au mai fost tipărite, în antologii sau reviste, fie în timpul vieţii lui Brâncuşi (Jean Arp, Andrè Castangnon, Jeanne Robert Foster, Mina Loy, Care Sandburg, Rainer Maria Rilke, Lucian Blaga, Dan Botta, Ion Vinea), fie, postum (Pascal Pontremoni, Geo Bogza, Radu Boureanu, Miron Chiropol, Dan Hăulică, Kanyádi Sandor). Contribuţiile din restul volumului, aparţinînd a peste 50 de autori din ţări diverse, sînt inedite. Partea grafică a antologiei e alcătuită din desene şi guaşe, unele aparţinînd lui Brâncuşi, altele semnate de artişti ca Modigliani, Marcel Iancu, Eugen Drăguţescu, Benedict Gănescu sau Lily Steiner. Impresia pe care ne-o oferă de la început această carte de artă este echivalentă cu viziunea unui univers brâncuşian, unui suflu universal emanat de opera sculptorului nostru gorjan, plecat în lume şi ducînd în eternitate numele ţării lui. Privită din acest punct de vedere, *antologia* întocmită de Ion Caraion este un omagiu adus indirect pămîntului nostru românesc.

Textele alese din poezia atîtor meridiane sînt prezentate în paralelă (traducere şi original), cu indicarea ţării căreia-i aparţine poetul. Varietatea genurilor de poezie şi a ritmurilor, varietatea sensibilităţilor şi temelor, comentariile lirice directe sau metafore absconse formează structura unui fenomen unic în cultura universală. Nici unui poet, pictor, muzician sau alt creator român nu i s-au dedicat atîtea poeme chiar din timpul vieţii. Poeţii zeifică prin metaforele lor în persoana lui Brâncuşi un poet. Autorul antologiei chiar îl defineşte astfel pe sculptor : „ Imagine el însuşi de mare poet şi promulgator versificînd păgînătăţile. Iar poeţii sînt nervii lumii. Fără ei, lumea ar fi un timp amorf şi acefal. Fără poeţi, trupul omenirii ar semăna cu o colecţie de mădulare aptere ori cu o frunte veşnic proptită în pămînt". Este inutil a reproduce sumarul antologiei ; e mai interesant a cita cîteva din „ metaforele" acestui „ simpozion" : francezul Louis Guillamme îl numeşte un „ Mallarmé al sculpturii", islandezul Einar Bragi vorbeşte de „ un visător băieţandru gorjan" iar argentinianul Alvaro Yunques îl elogiază ca pe „ un Prometeu ce-a biruit zeii . . . " ; englezul Francis Scarfe, în *Elegia* sa, crede că Brâncuşi „ aşează pecetea Legii universale pe faptele oamenilor" iar pentru elveţianul Pericle Patocchi Brâncuşi e „ făurar de unde liniştite". *Pasărea măiastră* e pentru Mina Loy (S.U.A.) „ actul absolut al artei", „suflu al revelaţiei". „Virtuoasa Oltenie", cum o numeşte Oleg Ibraimoff, intră prin Brâncuşi în circuitul universal. „ Acest om cu cap de faun, cu bucle negre, cu coarne răsucite în onix", cum îl defineşte cineva, Brâncuşi, „ e asemuit cu Dumnezeu şi cu demonii ; comparat cu copiii şi cu bunicii ; alăturat imaginilor de eroi şi de titani ; privit ca vracii şi ca asceţii / . . . / tratat aidoma cînd regilor, cînd primitivilor, pentru că ştia să fie simplu într-o civilizaţie ce uitase măreţia simplităţii". Rîndurile citate sînt un fragment

din prefaţa cu care Ion Caraion deschide această biblie a celui din urmă Dumnezeu al sculpturii universale.

Notă

Ion Caraion, n. 24 mai 1923 în comuna Ruşavăţ, jud. Buzău. **Opere originale**: *Panopticum* (Ed. Prometeu, 1943), *Omul profilat pe cer* (Premiul „Forum", 1945), *Cîntece negre* (Ed. Fundaţiilor, 1947), *Eseu* (E.P.L., 1966), *Dimineaţa nimănui* (Ed. Tineretului, 1967), *Necunoscutul ferestrelor* (volum retrospectiv, E.P.L., 1969), *Cîrtiţa şi aproapele* (E.P.L., 1970), *Deasupra deasuprelor* (Ed. Litera, 1971), *Cimitirul din stele* (Ed. Cartea Românească, 1971), *Selene şi Pan* (volum selectiv, Ed. Eminescu, 1971).

Traduceri de versuri: Edgar Les Masters, *Antologia orăşelului Spoon River* (Ed. pt. lit. univ., 1968), Pierre Emmanuel — *Poeme* (Ed. Univers, 1972), *Cinci poeţi romanzi* (Ed. Albatros, 1972), *Masa tăcerii, simpozion de metafore la Brâncuşi*, antologie (Ed. Univers, 1970).

O VIZIUNE CONTEMPORANĂ ASUPRA LUI MICHELET: "LA VOIE ROYALE" DE PAUL VIALLANEIX [1]

Paul Viallaneix, profesor de istorie a literaturii franceze la Universitatea din Clermont-Ferrand, aparţine generaţiei de istorici literari şi de exegeţi afirmată după ultimul război mondial în Franţa, în continuarea marii şcoli de cultură şi de erudiţie a universităţii franceze. Autor a numeroase lucrări de o probitate ştiinţifică deosebită, precum Vigny, *Oeuvres complètes* (Préface, présentation et notes. Aux éditions du Seuil, Paris, 1965), *Vigny par lui-même* („Écrivains de toujours". Aux éditions du Seuil, Paris, 1964), a unor eseuri despre Lamartine, Delille, Apollinaire şi Camus etc., iniţiatorul volumului centenar Lamartine, al *Caietelor Camus*, Paul Viallaneix a rămas în permanenţă un explorator al operelor lui Michelet şi un mesager în lumea noastră contemporană a operei sale. Nu citäm decît o parte din activitatea sa micheletiană care arată complexul intelectual în care s-a alcătuit *La Voie Royale*, ca teză de doctorat (în 1959): *Journal*, tom. I, 1828—1848, première édition intégrale, préparée par..., Paris, Gallimard, 1959; *Journal*, tom. II, 1849—1860, première édition intégrale, préparée par..., Paris, Gallimard, 1962; *Des jésuites* (textes de Michelet et Quinet, avec une introduction de...), Paris, Pauvert, 1966; *La sorcière* (avec une préface de...) Paris, Garnier-Flammarion, 1966; *Oeuvres complètes* (éditées par...), Paris, Flammarion, 20 vol., vol. I, 1971; vol. II, 1972.

Nu se putea spune că Michelet a fost cîndva un autor uitat. S-au scris, de către francezi şi de către străini, tot timpul lucrări onorabile, fie ca informaţie, fie ca interpretare. Michelet a fost un autor care a lăsat prin tradiţia democratică şi republicană a operei sale un ferment de impulsie mitică în sufletul generaţiilor tinere. Paradoxal, opera sa a cunoscut o stare continuă de cult, deşi niciodată după ediţia de opere complete din secolul trecut nu s-a mai reuşit o republicare integrală a scrierilor lui Michelet. Graţie sîrguinţei şi pasiunei benedictine a lui Paul Viallaneix, generaţiile postbelice au luat cunoştinţă de *Jurnalul* lui Michelet, operă revelatorie, cronică a vremii sale, fără de care nu se mai poate concepe astăzi cercetarea perioadei 1830—1870 din istoria Franţei. *La Voie Royale* face dintr-o teză de doctorat o operă a istoriografiei literare franceze contemporane. Paul Viallaneix oferă, la un secol de la moartea lui Michelet, în perspectivă istorică a unei durate suficiente de timp, o operă de sinteză şi de analiză plenară. *La Voie Royale* este o carte fundamentală pe mai multe planuri: pe cel informaţional (lucrarea se bizuie pe arhive inedite, corespondenţă, cursuri, note), pe cel teoretic şi pe cel comparatist. Era o carte care ne trebuia despre Michelet şi care nu se scrisese niciodată pînă acuma. Era opera pe care Michelet, cu

[1] *Essai sur l'idée de peuple dans l'oeuvre de Michelet*. Nouvelle édition. Paris, Flammarion, 1971, 546 p.

tot regretul nostru, n-a avut-o niciodată pînă la Paul Viallaneix. Profesorul Universității din Clermont-Ferrand trece astăzi drept biograful și exegetul exemplar al lui Michelet, concentrînd toate luminile asupra istoricului național al Franței, permițînd o disponibilitate savantă în epocă, transformînd monografia lui Michelet într-o monografie a unui secol. Jules Michelet al lui Paul Viallaneix iese din două cadre tradiționale: unul al eroului romantic, sentimental și sentimentalizîndu-și trăirea, celălalt al eroului personalist, născător și făcător de istorie. Cu Jules Michelet, biograful și exegetul său a traversat o istorie atît a conceptului asupra istoriei, cît și asupra conceptului de revoluționar și de erou. Ce semnifică opera lui Michelet astăzi? Care este învățătura sa? Ce mutații de infrastructură în conștiința veacului al XIX-lea se produc odată cu apariția lui Michelet? Paul Viallaneix a conceput biografia lui Michelet în contextul doctrinar, politic, și intelectual al Franței și al Europei. N-aș dori să găsesc dintr-o dată o formulă și să spun că metodologic autorul apelează la practica cutării școli moderne de cercetare. Paul Viallaneix nu își subordonează pasiunea intelectuală unei mode trecătoare. El ne apare ca un intelectual ce domină feluritele „direcții" teoretice, de ultim moment, în exegeza critică actuală în patria sa. Uneori experiența structuralistă sau psihanalitică este vizibilă, fără a se transforma într-o forță absolută. Pe de altă parte, nici vechiul concept lansonian nu-i dă satisfacție. Paul Viallaneix practică o critică literară analitică a structurilor interioare ale personalității umane a lui Michelet. El îl discută pe Michelet dintr-o perspectivă integrală, în consensul direcțiilor de afirmare a personalității sale, conjugată — sau nu, dacă aceasta se întîmplă vreodată? — cu imperativele epocii. Un Michelet, așadar, „par lui-même", dar nu numai atît, ci un Michelet prins în sfera valorilor naționale franceze, continuator al geniului francez din veacul al XVIII-lea și premergător al istoriografiei naționale franceze moderne. Mitul lui Michelet nu favorizează o mistică națională. Istoricul nu se definește numai prin sine ci și prin unitatea identificată între personalitatea sa și cea colectivă, între individ și epocă. Totul are în explicarea felurită a personalității lui Michelet ca punct de plecare obîrșia proletară a viitorului istoric. El nu se leagă de popor, nu-l descoperă, el aparține prin origină, prin educație, prin viață poporului francez. Nu este un convertit, adept, partizan al democratismului, ci un exponent al poporului. Semnificativ, primul capitol al cărții se intitulează *Être peuple* care analizează nu un efort ci o autoinstruire interioară, permanentă, pentru un „adevărat fiu al poporului". El se vrea și se caută a fi nu un *ales* al poporului său, un profet, ci un tribun, o conștiință și nu o expresie. („Né peuple, Michelet sera peuple; tel il a été crée, tel librement il restera"). Paul Viallaneix supune capitolul formării intelectuale a lui Michelet unui minuțios examen de critică genetică sau, mai modern spus, de critică psihanalitică, fără fabulația teoriilor freudiene de care suferă atîția contemporani ai noștri. Copilăria, familia, mediul, adolescența, își pun amprenta pe sufletul viitorului revoluționar. Starea politică, culturală, viața cotidiană pe de o parte, procesul său de instruire și de cultivare dau lui Michelet formula reală a eului său. El apare ca om al vremii, discipol al umaniștilor clasici, al filozofilor secolului al XVIII-lea francez și german. Ființa lui Michelet se leagă de două umanități: una, aceea a umililor și desmoșteniților, a doua, aceea a clasicilor, a valorilor. Ele îi sînt maeștri: „Seuls les humbles et les classiques savent être *naturels*. C'est pourquoi Michelet élévé parmis les uns, recherche bientôt la compagne des autres". Ideea de popor apare astfel nu ca o derivație simplistă, rezolvată prin originea „plebeiană" a istoricului ci și ca o convingere dobîndită, verificată și aprofundată prin cultură. O cultură asimilată critic sau adorată. Paul Viallaneix trece în revistă conceptul de istorie în secolul al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, laolaltă cu conceptul de reprezentare al poporului în literatura franceză. Reușitele de pînă la Michelet implicau un salt. Trebuia o *scienza nuova*. Expunerea teoriilor predecesorilor lui Michelet se transformă la Paul Viallaneix într-un act de preluare critică a filozofiei istoriei. Michelet este un fericit moștenitor: al lui Montesquieu și Voltaire, al lui Vico, dar el ajunge un istoric, nu învățat de cei vechi ci și conștient de ceea ce trebuia

istoriei vremurilor noi. Istoricul era un umanist. Viața socială avea nevoie de un nou tratament și ea trebuia observată cu pasiunea „cu care clasicii o rezervau vieții interioare". „Istoria, spune Paul Viallaneix nu mai este o știință", aș spune că ea devine o știință și mai convingătoare, tinzînd să cuprindă „viața totală a popoarelor, gîndirea lor, credințele lor, limba lor, dreptul lor, activitatea lor materială". Michelet vrea să facă din istorie „o știință totală a omului" și exemenul îl va da compunînd *Histoire de la Révolution*. Istoria, ca concept, este și ea la Michelet un termen în continuă îmbogățire de sensuri, nu controversate. El vrea să scrie o istorie a pregătirii revoluției, o întîmpinare a revoluției cu un *Juillet éternel* nu numai în trecut ci și în viitor. Celebra și sugestiva însemnare în 1854, care caracteriza vîrsta sa de tinerețe, după momentul Vico, Michelet o reținea pentru al doilea moment determinant în viața sa, în iulie 1830, de unde emoționanta deviză: *Mon Vico, mon Juillet*, și nu mai puțin sugestiva completare a lui Viallaneix că pentru istoricul francez, momentul 1830 i-a dat lui Michelet conștința în menirea istoriei. Opera lui Michelet se crează într-o disponibilitate nu dispersată ci mereu aplicată obiectivului absolut: a fi utilă poporului. El se apropie de Vico, se identifică cu gîndirea acestuia, o filtrează prin experiența sa de om din popor, dar nu rămîne la filozoful italian. Michelet, savant, arhivist, încercînd diferite sisteme de abordare a studiului istoriei, posedă un „nobil instinct social" care îi vine prin sînge de la clasa sa de jos. El crede în popor. De aceea și face istorie. El iubește Franța și apostolatul său este național. „Franța deține în sfîrșit «verbul social». Încredințîndu-se să îl exprime și să îl răspîndească, Michelet ia o hotărîre pe cît de înțeleaptă pe atît de generoasă. Aceasta îl ferește de a parlamenta prea mult asupra legilor istoriei universale. Ea îl obligă să supună la proba faptelor filozofia sa asupra istoriei, confruntînd-o cu viața, din trecut și din prezent, a patriei sale". Crescut în spiritul și la lecția revoluției franceze, acest „teolog-istoric" face din istorie o carte vie a poporului său: studiu, arhivă, text sacru. Paul Viallaneix privește personalitatea lui Michelet nu detașîndu-se pe acest fundal, ci creindu-se în acest context, realizîndu-se. Personalitatea lui Michelet se împlinește prin însăși măsura în care el reușește să înțeleagă și să se formeze ca un exponent al „personalității poporului". Căci istoria Franței începe „de jos în sus". „Istoricul Franței datorează poporului, spune Michelet — care o sluji atît de mult cu viața și cu moartea sa, să-i spună odată ce-a însemnat acest popor, restituindu-i (dacă putea) viața sa istorică (în prefața la *Histoire de France*, 1869, tom. I, p. 3). Franța îngloba toate categoriile sociale, dar ea nu putea împinge cursul evenimentelor mai departe decît cu puterea de acțiune și de sacrificiu a maselor. Forța adevărată a națiunii se află în clasele de jos ale deposedaților de drepturi și ale mulțimilor nesocotite. Adevăratul istoric nu evită însă erorile și limitele unor acte istorice ale claselor exploatate, fără ca aceasta să scadă din prestigiul lor imbatabil. „Fără a nega influența puternică a geniului individual, nu mai rămîne îndoială că în acțiunea acestor oameni (eroi), partea principală revine totuși acțiunii generale a poporului" (în *Histoire de la Révolution*, 1. III, tom. 1, p. 287). Eroul este un sumum potențial al poporului. Numai acesta poate să transforme individul în ales al său, în „vocea sa". Întru totul, la Michelet este o cuprindere polivalentă a sensurilor și conținuturilor reale pe care le semnifică prezența poporului în istorie. Nu numai istoria, dar și filozofia este un act de atașare și de solidarizare cu destinul poporului său. „A filozofa, înseamnă a-și servi poporul", spune Paul Viallaneix despre modul în care înțelege Michelet să traducă în termeni abstracți experiența de viață a poporului francez. În fond, a filozofa la Michelet înseamnă a raționa pe baza cumulului de fapte asigurat de istoria pluriseculară a Franței, a învăța din lecția de viață a mulțimii. Filozofia lui Michelet, după Paul Viallaneix, este o complementară a personalității adevăratului istoric modern. Așa cum mărturisea Heine, un entuziast elev și discipol al său, Michelet era mare ca istoric, pentru că fusese în același timp mare și ca filozof și ca artist. Mare ca istoric pentru că fusese în același timp mare ca educator al nației sale. O nouă religie apăruse: era religia istoriei, credința în istorie, adică în puterea de a acționa a poporului, credința în aspirația sa spre

mai bine. Istoria trebuia să fie în concepţia lui Michelet ca „o ştiinţă însăşi a omului". Sensul istoriei este unul de dreptate. Progresul autentic se obţine numai pe calea triumfului perpetuu al spiritului justiţiar. „De fapt, spune autorul *Căii regale*, toată istoria Franţei tinde să glorifice dreptatea". O justiţie nu abstractă, de principiu, teologală, ci o dreptate care implică şi se dovedeşte autentică, în măsura în care membrii colectivităţii au rezolvat problema materială a existenţii lor. „Omul căruia îi e foame, nu e liber. El nu dispune nici de trupul său, nici de spiritul său. Dreptatea constă deci, mai întîi, în a distribui hrană materială şi liberatoare. Fără pîine, nici o salvare, decît pentru rasa îngerilor", — spune Paul Viallaneix. Astfel filozofia istoriei la Michelet se arată a fi nu o încercare de abstragere din prezentul istoriei ci de pledoarie umană în spiritul lui 1789, pentru triumful umanului în istorie. Religia lui Michelet nu inventează alţi zei ci revelă umanitatea aleasă. Concepţia lui Michelet nu tinde să reducă omul la un supus al semenului său ci a-l vedea ca pe Prometeul lui însuşi, aşa spunea Michelet, în sensul că omul depinde de el. Nu trebuie să fie liberat ci să se elibereze singur („L'homme est son propre Prométhée"). Elanul uman, în viziunea filozofică a lui Michelet, se exprimă total prin elanul justiţiar istoric : elan de dreptate şi deci de îndreptare perpetuă a ordinei sociale. Aceasta nu pentru a strica ordinea naturii ci pentru a completa armonia totului cu o reîntronare a omului în drepturile sale.

Eseul asupra ideii de popor în opera lui Michelet a epuizat nu o simplă perspectivă de abordare a creaţiei istoricului *Revoluţiei franceze* şi a *Istoriei Franţei* ci marea dominantă a operei sale. Nu e vorba deci de un eseu, cum se subintitulează volumul, ci de o neobişnuită exegeză a operei lui Michelet. Prinzînd la un loc biografie şi sociologie, istorie şi filozofie, Paul Viallaneix ne-a dat un Michelet demn atît de timpul său cît şi de cel al nostru. Un Michelet istoric al poporului francez şi al tuturor popoarelor europene, prietenul revoluţionarilor lumii la 1848, apostol al erei noi, martir al credinţei în spiritul de dreptate şi de fraternitate care trebuia să fie întronat în lume. Paul Viallaneix ne prezintă un Michelet neîncoronat, neapologetic, un Michelet în dinamica timpului său, răspunzător de vremea sa, grav. În faţa acestei demonstraţii riguroase, metodice, exprimată cu o savoare a limbajului critic, vechea imagine a comentatorilor hrăniţi cu reminiscenţe romantice, a unui Michelet patetic, gesticulatoriu, oratoric şi liric al istoriei, va trebui să cedeze. Michelet nu trebuie văzut doar prin tribuna sau catedra universitară, prin comportamentul său temperamental, ci prin caracterul eroic şi civic al personalităţii sale complexe. Opera critică a lui Paul Viallaneix semnifică această reuşită : un monument al culturii franceze contemporane unuia din spiritele sale de vocaţie şi de reprezentare a vocaţiei istorice a poporului francez. Jules Michelet e un contemporan al nostru. Prin opera sa ne apropiem de noi înşine şi de îndatoririle istoriei contemporane. Nu o dată, Paul Viallaneix dă o lecţie contemporană cu exemplul lui Michelet. Secolul său este şi al nostru. *La Voie Royale* nu s-a prăfuit ca drum al eternităţii existenţei fiinţei noastre spre popor. Paul Viallaneix a dat o operă acestei comuniuni permanente între adevărata personalitate şi poporul căruia îi aparţine. O operă de celebrare a unei conştinţe şi a unui popor printr-o conştiinţă a sa. Michelet nu reînvie. El a fost viu tot timpul. Cultura franceză, care acumulase de un secol vrafuri de biografii şi bibliografii, a pregătit prin *La Voie Royale*, un monument marelui Michelet. Paul Viallaneix onorează această realizare.

Marin Bucur

SCEPTICUL TÎNĂR GRIGORIE ILARU

Neînregistrat de nici o istorie literară, nici măcar în ultimele rînduri, alături de M. Cuciuran, N. Georgescu sau N. Pruncu, nefigurînd nici chiar în lucrările ce nu-și propun valorificarea estetică a literaturii, ci doar simpla înregistrare bibliografică a producțiilor cu veleități artistice, Grigore Ilaru reprezintă, pentru anii 1850—1854, un scriitor caracteristic, dacă nu prin valoarea poemelor sale, cel puțin prin atitudinea poetică arborată.

Volumul de poezii *Ore de dezgust*[1] (București, Imprimeria Santei Mitropolie, 1854) reunește producții nepublicate, probabil, în periodicele timpului, de vreme ce *Bibliografia analitică a periodicelor românești* (în volumele apărute pînă astăzi) nu le menționează; producții tipice însă, ca mentalitate, pentru descurajarea și scepticismul ce cuprinseseră poeții care aveau 20 de ani la 1850, cei care trăiseră, în epoca entuziasmelor adolescente, înfrîngerea revoluției și risipirea prin țări străine a revoluționarilor.

Cine era poetul Grigore Ilaru prea bine nu putem ști. Numele și unele ardelenisme din vocabular ar indica originea transilvăneană; în orice caz, el trecuse (dacă nu se născuse) în Muntenia, unde avea prieteni, și unde adoptase forma iotacizată a verbelor și dezacordul la persoana a III-a plural. La 1854 Grigore Ilaru se afla sub influența latinismului, scriind *rive* pentru *rîuri*, *amare* pentru *a iubi*, *munduri* pentru *lumi* etc. De l-ar fi cunoscut, el ar fi furnizat lui Maiorescu delicioase exemple de antipoezie și de imagistică imposibilă („De aș putea străbate a secolilor mante, /De aș putea cu oase să stau și să vorbesc" — *La Danubiu*; „O, da, eu am amat odată, / Am amat în flăcări o stea infortunată" — *La Irima*;..., „Viața-mi d-acum, fără verdură / Ca roza plîngitivă mîine se va usca" — *Noaptea*.)

Trecînd peste ridicolul, azi, limbaj ce este al poetului în aceeași măsură în care este și al vremii sale latinizante și franțuzite (*belă*, *blasfemat*, *pasă* pentru *trece* sînt termeni frecvenți în poezia vremii), descoperim avînturi poetice ce, cultivate cu mai mult talent și mai mare grijă pentru expresie, ar fi putut deveni nu numai tipice, ci și exemplare. Poetul era el însuși conștient de imperfecțiunea producțiilor sale, pe care le justifica prin tinerețe și inexperiență: „Ceea ce imprim aici nu sînt decît niște impresiuni ale juneței mele, nu sînt decît expresiunile de suferință ale unui suflet adesea bolnav. Ele nu au poate nici un merit intrinsic, rima adesea șovăie și ideile de multe ori sînt incorecte; o mulțime din aste piese

[1] Hazardul a făcut ca, în depozitele Bibliotecii Centrale de Stat, să figureze sub aceeași cotă două exemplare din volumul *Cînturi intime*, 1854, de Radu Ionescu. Unul dintre aceste exemplare conține, în aceeași legătură, și volumul lui Grigore Ilaru, prieten cu Radu Ionescu, de vreme ce acesta îi dedică un poem, *Geniul abisului*. Volumul *Ore de dezgust* aflîndu-se și în depozitele Bibliotecii Academiei R.S.R. ne întrebăm dacă el a trecut într-adevăr neobservat, sau informația noastră e lacunară.

sînt făcute într-o etate încă fragedă; şi deşi acum am intrat în al 22 de ani /sic!/ al vieţii mele, în etatea bărbătească, nu putui nici a le mai îndrepta, nici a le arde.[2]"

Putem presupune că tînărul n-a mai perseverat „în etatea bărbătească" întru poezie, întrucît o altă urmă a acestei îndeletniciri nu ni s-a mai păstrat; sau, poate, între timp el dobîndise tăria de a-şi arde poemele. Imaginea despre sine pe care îi place lui G. Ilaru să şi-o compună este una tipică, de romantic dezabuzat, în conflict cu universul, cufundat în misterele sufletului său chinuit: „Ştii diferenţa ce era totdeauna între mine şi tine; spirit spulberatic, suflet sceptic, învelit necontenit în nuorii îndoielii, nu înţelegeam frumosul ce te încînta decît dintr-un punct de vedere contrariu şi nu găsiam consolaţiune decît în abisul săpat de geniurile destrucţiunei, pe întinsa cale a generaţiilor trecutului....

Poezia era pentru tine o emanaţiune divină, un paradis în care omul putea gusta momente fericite, din contra, ea nu era pentru mine decît vălul de mistere subt care ascuzîndu-mă să-mi poci deschide abisul sufletului meu şi să poci zbura în pace pe aripele negrei mele desperaţiuni"[3].

Poetul este încredinţat că, pînă în vremea sa, poezia a fost oglinda spiritului unei întregi epoci:

„Aceste imne / ale lui Homer, *n.n.,R.S.* / compun tabloul cel mai fidel al timpului său; ele sînt o epocă. Istorie, geografie, filozofie, tot afli într-însele, ele ne arată lumea din acele timpuri, naivă şi sublimă în simplitatea ei"[4].

Numai timpul trăit de el se dovedeşte neprielnic poeziei, prin excesul de pozitivism şi corupţia morală de care se lasă dominat. Într-o astfel de epocă, de decădere a valorilor spirituale autentice, poezia nu are decît să renunţe la virtuţile ei de seismograf, refugiindu-se în valorile mai stabile ale trecutului: „Sîntem într-un timp de luptă, într-un timp de tranziţiune; ideile sociale ocupă lumea, interesul o guvernă, mizeria o degradă, unul cere pîne, altul fiară / lanţuri, *n.n.,R.S.* / şi altul sînge. Poezia care reprezintă ideile epocii ei, ce vrei să cînte? Calculile lui Proudhon? politica lui Metternich"[5]?

Modelele poetului care descoperă în acelaşi timp pornirile titaniene ale sufletului său şi micimea lumii ce nu-l poate cuprinde rămîn Homer, Dante şi Byron; mai ales Dante şi Byron, mari poeţi, persecutaţi de contemporani. Este vorba, bineînţeles, de modele sufleteşti, modelele literare fiind atît de îndepărtate de imitatorul lor încît detectarea unor influenţe l-ar înălţa pe acesta în sfere ce nu-i sînt îngăduite de valoarea producţiei sale.

Grigore Ilaru trăieşte dorinţa cunoaşterii absolute, îndoiala şi dezamăgirea byroniană:

„Şi mintea-mi revoltată, în creierii-mi de ţărînă
A vrut să ştie multe şi-n toate s-a-nşelat,
Ea s-a-ndoit de sine, de chiar fiinţa divină
Dar un deşert, un haos în locu-le-a aflat"[6].

Avînturile sale titaniene nu cunosc margini:

„Să mă arunc în spaţiu, să zbor din lume-n lume,
Iacă ce simţ în mine, iacă la ce-am visat.
Un foc demonic m-arde, un vierme-ascuns mă roade,
Nesaţiu de dorinţă mă fierbe ne-ncetat,
P-a stelelor lumină, pe de cometi mii coade
Aş vrea să poci străbate la cel ce m-a creat."[7]

---

[2] *Epistolă amicului A. M.* /Andrei Mureşan?/, *Ore de dezgust*, 1854.
[3] *Ibidem.*
[4] *Ibidem.*
[5] *Ibidem.*
[6] *Suvenir la locul naşterii mele* (1850), *Ore de dezgust*, 1854.
[7] *Suvenir la locul naşterii mele, ibidem.*

Mai mult decît de neputinţa de a-şi potoli setea de cuprindere totală, dezamăgirea tînărului este stîrnită de ingratitudinea faimei, de refuzul gloriei terestre, pe care avînturile-i colosale ar merita-o :

,,Tu, faclă de splendoare, princip de nemurire,
O, glorie divină, în a căria privire
Vedem eternitatea în marşu-i necurmat !
. . . . . .
Din cea mai junǎ-etate m-am dedicat eu ţie,
Tu-mi fuşi divinitatea ; ghirlande d-iasomie
P-altaru-ţi a mea mînă ades a semănat.
Prin tine, pentru tine se scurge a mea viaţă
O, condu-mă-într-însa, fii stela-mi de speranţă
Eşti unica în care în lume am crezut "[8].

Gloria fiind tranzitorie, dacă nu se refuză cu totul, este desfăşurată, pentru ilustrarea ideii, toată recuzita romantică de morminte, bufniţe şi schelete reprezentînd rămăşiţele pămînteşti ale faimei. Sentimentul perisabilităţii se traduce literar în tema ,, fortunei labilis" :

,,Mă iacă, acum mă aflu călcînd printre morminte,
Subt paşii-mi troznesc oase şi bolţile dorminde
La vocea-mi scot un sunet ascuns şi depărtat.
O buhă se deşteaptă de pasurile mele ;
Ea fuge, întunerec şi ţipete mult grele
Aruncă-n a sa urmă p-un cap desfigurat.

A cui sînt aste oase putea-r-ar ea să-mi spună ?
Ce viaţă-avură odată, care-a fost al lor nume ?
Simţit-au ei amorul sau l-au despreţuit ?
Tăcere... iar tăcere, a lor căpuţini roase
Rînjesc cu nesimţire la celelalte oase
Iacă tot ce ştie acel ce le-a privit" [9].

Dacă nu ne-ar fi foarte teamă de ridicol, am putea susţine că Grigore Ilaru ştia ceva despre scena groparilor din *Hamlet* şi că auzise de undeva că "The rest is silence". Altfel, decorul de noapte cu morminte, bufniţă (eventual pe o clopotniţă), groapă proaspăt săpată din care rînjesc schelete, se repetă constant în meditaţiile poetului, ,, suflet sceptic". El nu suportă decît lumina lunii, pe care o salută în cadenţele lui Bolintineanu :

,,Salutare, faclă a nopţii fumuroase,
Salutar', amantă cu lungi plete amoroase,
Ce scalzi în unde d-aur al meu sîn ofilit.
Te-am salutat adesea, te mai salut o dată,
Îmi place al tău zîmbet, privirea fermecată
Subt pletele-ţi de aur adese-a rătăcit.
Un tins cortegi de stele în jurul tău veghează,
A lor mîini susţin vălul ce fruntea-ţi coronează,
Cînd purpura pudoarei a ta faţ-a-nvălat.
. . . . . .
De subt un nor de aur a ta sprînceană iasă,
Suavă ca plăcerea ce poetul visează
În lumea ideală ce însuşi şi-a creat,
Şi stelele, geloase d-atîta frumuseţe,

---

[8] *Imn la glorie* (1853), ibidem.
[9] *Imn la glorie, ibidem.*

Un văl de gaj subţire îşi trag pe a lor feţe
Şi-n altă part-acuma privirile-a-ndreptat [10]".

Există în poezia lui Grigore Ilaru o situaţie romantică fundamentală : a individului care străbate, prin puteri suprafireşti, distanţa dintre el şi spiritul absolut, spre a cere de la acesta schimbarea condiţiei sale ontologice. G. Ilaru cere cunoaştere totală şi reînvierea gloriei străbune a ţării, Radu Ionescu va cere (în poemul ce nu întîmplător îi este dedicat lui G. Ilaru) [11] dezlegarea de viaţă ; numai Luceafărul putea cere dezlegarea de nemurire. După cum observa poetul însuşi, el trăia într-un „ punt de tranziţiune", în care elogiul luminist al puterii raţiunii omeneşti servea ca bază avîntului romantic spre absolut, năzuinţei de a aboli scurgerea vremii :

„Doamne, p-a mea frunte ai scris a ta putere,
Şi ai făcut din mine un semene al tău,
M-ai învestat cu haina de doliu sau plăcere
Şi lumea în a mea mînă a pus-o sceptrul tău.

Mi-ai zis să privesc toate ca lucruri ale mele,
Pămîntul, cer, oceane şi tot ce stăpînesc
Ş-ai semănat pe ceruri planeţi şi mii de stele,
Să lumineze-n cale-mi cînd eu mă rătăcesc.

Mi-ai dat o-ntinsă voie, putere infinită
Să schimb după plăcerea-mi orice tu ai creat
Să-mi supui elemente şi mării mult cumplite
Să-i dau după voinţa-mi un curs mai regulat.

Prin mintea mea dibace ajuns-am pîn' la soare
Ş-am măsurat ăst spaţiu întins, nemărginit
În care se roteşte Saturn în depărtare,
Cu alte lumi, ce mintea-mi încă n-a cunoscut /sic !/.

Ei, bine, omnipotente, tu, fiinţă creatoare,
Cu toată-astă putere cu care m-ai dotat
Al meu suflet e haos, a cărui sete mare
Nu se mai mulţumeşte cu ce singur i-ai dat.

Ăst spaţiu nu-i mai place, nu-l mai poate cuprinde
A lui rele şi bunuri destul a cunoscut ;
Întocmai ca un trăznet ce-n calea-i tot aprinde
El ar voi s-afunde prezentul în trecut [12].

Grigore Ilaru are şi el, ca toată lumea în acea vreme, o iubită de care este despărţit în împrejurări vitrege, pe al cărei sîn uitase cîndva de mizeriile vieţii şi a cărei amintire îl chinuieşte în peregrinările-i printre morminte. În astfel de momente poetul lamartinizează :

„Natura era belă, dar tu, a mea iubită,
Lipseai şi ochiu-mi searbăd nimic nu mai vedea".

Motivul, atît de byronian, al proscrisului închizînd în tăcerea-i posomorîtă un mister, probabil o iubire eşuată, este autohtonizat în legenda *Banchetul*. Iubitul respins se face haiduc, femeia, căsătorită împotriva voinţei cu o persoană bogată şi puternică, îşi urăşte manifest soţul şi-i dă ajutor haiducului să-şi atace rivalul în clipele cînd acesta sărbătorea o victorie. Un măcel general pune capăt neînţelegerilor şi urii. Poate că mai aproape decît Byron îi fusese

---

[10] *Noaptea. Meditaţiune* (1851), *Ibidem.*

[11] Radu Ionescu, *Geniul abisului, Cînturi intime*, 1854.

[12] *Noaptea. Meditaţiune*, Ibidem.

poetului *Sorin* al lui Bolintneanu; fiind vorba de motive comune epocii este însă greu să detectăm influenţele directe.

Un scriitor atît de supus atmosferei epocii sale nu poate glorifica trecutul decît pentru a deplînge decăderea contemporană. Un poem este organizat chiar pe viitoarea idee a *Scrisorii a III*-a, chiar şi personajele istorice amintite fiind aproape aceleaşi.
În faţa citatului, deosebirea nu mai necesită comentarii :

,,Cînd oare astă fiinţă[13] va mai putea să vază
Pe coama-ţi[14] al său nume cu glorie-a zbura?
Cînd oare astă faclă ce moare şi-nviază
Va-ncinge, ca alt' dată, cu lauri fruntea ta?

E mult decînd cu persul *, de cînd a sa mîndrie
Era să-şi afle acilea, pe sînu-ţi un mormînt,
E mult decînd pe ţărmu-ţi a lui Filip trufie
Se stinse în ruşine şi tu-l văzuşi fugind.

. . . . . .
Danubiu, a ta undă la mulţi fuse fatală,
Ai rîs c-un zîmbet negru de cîţi te înlănţa,
Apusul şi-orientul văzură a lor fală
Pierind acilea-n sînge pe tristă fruntea ta.
. . . . . .

P-aicea cruciatul trecea cu spada-n mînă
A se lupta în locuri ce nu va libera,
D-aicea îşi lua zborul semeaţa semilună
Spre-a-ncotropi apusul şi-n sînge a-l scălda.

Frumoşi timpi ca aceia cînd unda-ţi glorioasă
Mergea şi-n mări departe teroarea răspîndea,
Cînd un Mihai, un Ţepeş cu spada-le faimoasă
Pe sînul fiicei tale cunune împletea''[15].

Pentru că ne aflăm atît de aproape de anii în care Alecsandri avusese atîta succes cu *Poeziile poporale*, G. Ilaru transcrie şi el un cîntec haiducesc. Că transcrierea va fi fost fidelă, cum susţine autorul, avem motive să ne îndoim, date fiind gerunziile acordate din ultima strofă ; atitudinea teoretică din nota ce însoţeşte poezia merită însă să fie menţionată :

,,Frunză verde rosmarin,
Noi ne-aflăm în mare chin,
Armele ni se-nvechesc,
Gloanţele ni se sfîrşesc
Şi pandurii ne gonesc.

Frunză verde sălcioară,
Voinicii ni se omoară,
Puterile ne slăbesc,
Pandurii ne tot lovesc,
Dar vai de ei ce păţesc.

---

[13] /poetul, *n.n.*, *R.S.*/

[14] /a Dunării, *n.n.*, *R.S.*/

* Darie Istaspu, în întreprinderea sa în contra sciţilor, se afla în mare pericol de a-şi pierde viaţa, cu toată armia sa. Locul pe unde a trecut Dunărea în ţara sciţilor se zice a fi fost ceva mai sus de Brăila, unde se văd chiar astăzi ruinele unui pod. /*n.a.*/

[15] *La Danubiu* (1854), Ibidem

Frunzuliţa fraschii /sic !/ verde,
Vrăşmaşii vor a ne pierde,
Şapte cete de panduri
Ne gonesc tot prin păduri
Printre tufe şi răsuri.

Frunzuliţă păr domnesc,
Lefegii ne sosesc
Cu flintele ferecate,
Cu palasce /sic !/ argintate,
Peste spete aruncate.

Dar nici noi n-o să dăm dosul,
Nici nu fugim ca fricosul,
Piept la piept îi aşteptăm
Spadele să-ncrucişăm
Şi soarta să ne vedem.

Aoleo, feciori de lele,
Lefegii cu flinte grele,
Poteraşi cu ghebe lungi,
Cu cicice şi tuslugi,
Ce s-agaţă printre rugi,

Să vă vedem voinicia,
Curajul, destoinicia,
Cînd silitra fulgerîndă,
Spădişoara scînteindă,
Moartea printre voi zburînd,
Veţi fugi făr' nici un rînd **.

Meritul lui Grigore Ilaru nu este de a fi un poet mare, ci de a fi un poet prin care se exprimă o epocă.

Roxana Sorescu

** Acest cîntec e lipsit de toate regulile rimei. Versurile sînt cînd masculine, cînd feminine, cînd numai masculine sau numai feminine. N-am voit a pune mîna pe dînsul şi a-l îndrepta, el este ca o suvenire pentru mine. L-am făcut după stăruinţa domnului Costache Moscu. /*n.a.*/

DATE DESPRE UN SCRIITOR FRANCO-ROMÂN: ANTONIN ROQUES[1]

Francez de origine [2], Roques părăsește Franța în epoca tulbure a Restaurației, din „prudență eroică", refugiindu-se mai întîi la Anvers, de unde, prin 1840, prin Rusia, sosește în Țara Românească. Venise probabil ca educator francez la vreo familie boierească, pentru a fi, în 1855 [3], numit profesor de limba și literatura franceză la Sf. Sava, unde va funcționa, se pare, pînă la moarte. În 1860 s-a încercat și folosirea lui în cadrul Biroului de Presă al Principatelor de la Paris; numit corespondent pentru Țara Românească, Roques n-a corespuns însă [4].

În afara activității didactice, preocupările lui Roques s-au concentrat în domeniul cultural literar. Scriitor cu volume publicate încă înainte de sosirea în România, el se va apropia de mișcarea literar-culturală valahă, integrîndu-se ei. Ține conferințe în cadrul Ateneului Român [5]. Aderă la gruparea de la „Tranzacțiuni literare", „Revista contimporană", publicînd în cea din urmă, fiind introdus și recenzat elogios de membrii grupării.

A murit, probabil, în jurul anului 1880 [6].

Dăm mai jos lista operelor lui Roques, refăcută prin confruntarea publicațiilor găsite în bibliotecile bucureștene cu anunțurile bibliografice de la finele cărților sale:

---

[1] Din cîte cunoaștem, bibliografia de referință relativă la subiectul nostru numără doar două trimiteri: N. Iorga, *Un educator francez: Antonin Roques*, în „*Revista istorică*" V, 1919, nr. 11—12, p. 354 și urm., la care se adaugă cîteva notițe de la *Cronica* aceleiași reviste, și o pagină din studiul lui Gh. Adamescu, *Primii profesori francezi de la Sf. Sava*, în „Revista generală a învățămîntului", XII, 1924, nr. 2, ianuarie p. (65—74) 67—68.

[2] Pentru biografia lui Roques avem puține date. Am încercat s-o reconstituim pe baza sugestiilor date de N. Iorga și Gh. Adamescu, a informațiilor fugare date implicit de contemporani și de însuși Roques în opera sa literară, începînd de la datarea poeziilor și volumelor, la dedicațiile lor, la diverse notițe și chiar la fapte biografice indicate în operă. Prezentăm mai sus un sumar biografic, eliminînd amănuntele — relații sociale și literare concrete, călătorii, incertitudini, presupuneri etc.

[3] După listele profesorilor de la Sf. Sava, Gh. Adamescu, *op. cit.*, *loc. cit.*, p. 66.

[4] Vezi Cornelia Bodea, *Din acțiunea de pregătire a Agenției diplomatice a Principatelor de la Paris*, în „Studii", XIII, 1960, nr. 6, p. 146.

[5] La 11 martie 1872, despre *Frumusețile istoriei naționale* (publicată în ediția a IV-a din *Legendes et doïnes*, p. 219—250) — cf. „Pressa", IV, 1871, nr. 261, 24 noiembrie, p. 1051 (anunța conferința pentru 9 martie) și V, 1872, 11 martie, nr. 57, p. 3, și 12 martie, nr. 58, p. 4. Știrea este reluată și în „Românul" din aceeași perioadă.

[6] În 1880 i se publică, în *Album Macedo-român*, pentru ultima oară, cîteva selecțiuni din scrieri deja edite, fără să avem vreun indiciu precis că în acel moment autorul se mai afla sau nu în viață.

Les nuées lanches, Anvers, 1839, editor Jos M. Jacobs fils. Cuprinde scrieri de Roques şi Felix Bogaerts, poet flamand. Cartea a fost găsită, la 1919, şi descrisă de N. Iorga [7]; nu am mai putut-o afla în bibliotecile consultate.

Monde et patrie, poeme, a apărut, probabil, înainte de stabilirea lui Roques în România — figurează în listele sale de opere imediat după *Les nuées blanches*. Volumul a rămas necunoscut şi cercetătorilor anteriori; nu l-am putut, de asemenea, găsi.

Pièces dramatiques et poésies diverses, Paris, 1855. Cuprinde lucrările dramatice: *La princesse Emma*, *Un mari s'il vous plaît*, *Les maris en fuite*, *Scène imitée de Shakespeare* şi *Poésies diverses* (unele reproduse din volumul *Les nuées blanches*).

Cartea şcolarilor sau crestomaţiă româno-franceză pentru uzul colegielor, al şcolilor şi institutelor de ambe sexe, Bucureşti, 1856. Cuprinde bucăţi alese din literatura franceză şi română.

Cursu complectu de limba franceză lucrat în limba română după cei mai buni autori francezi şi germani, vol. I, Bucureşti, 1858, editor Ioanide; vol. II, Bucureşti, 1859, editor Ioanide. Primele două volume au fost scrise în colaborare cu G. Antonescu şi cuprind lecţii şi reguli de fonetică şi pronunţare. Partea a III-a — *Cours de langue française. Leçons et modèles de littérature française suivis des modèles de littérature roumaine* — aparţinînd numai lui Roques, a cunoscut trei ediţii: Bucureşti, 1860; Bucureşti, f.a., Ioanid; Bucureşti, 1876, Socec. Este o istorie a literaturii franceze, în care prezentarea şi comentariul succint sînt exemplificate cu texte.

Légendes et doines roumaines, imitate după Vasile Alecsandri, au cunoscut, în afara apariţiei în periodicele vremii [8], patru ediţii succesive; cunoaştem trei: I — Paris, 1864, Librairie Moquet; III — Paris, 1868; IV — Paris, 1869. Volumele cuprind, în afara legendelor şi doinelor imitate, cîte un capitol final de poezii originale.

Constantin Brîncoveanu. Dramă istorică în 4 acte, Bucureşti, 1872, editori G. Ioanid şi Alecu Spirescu.

Le nouveau livre de sagesse, Paris, Alphonse Lemerre, 1873.

Un caprice de Vénus. Poéme antique, Bucarest, Socec, 1875.

Roques a mai publicat, în „*Revista contimporană*":

Căsătoria lui Eduard, comedie în 5 acte — III, 1875, nr. 6, p. 520 — 540 (greşit: 440); 1 noiembrie., nr. 7, p. 46—72; 1 decembrie, nr. 8, p. 142—154; IV, 1876, 1 februarie, nr. 2, p. 97—140.

Elena, dramă în două acte — IV, 1876, 1 martie, nr. 3, p. 228 — 257; 1 aprilie, nr. 4, p. 273—295.

În braţele lui Morfeu, comedie într-un act — IV, 1876, 1 mai, nr. 5, p. 355—387.

Din listele citate ale operelor lui Roques, rezultă că el ar mai fi scris încă: *Gébert*, poem; *Mircea voictorieux*, dramă în 5 acte; *La duchesse de Chateauroux*, dramă; *Dupe et fripons*, comedie în 4 acte; *Miraculului unei mame*, dramă în 1 act; *La Roumanie délivrée*, dramă; *La demi-monde de Bucarest*. Dintre acestea nu cunoaştem decît un fragment din *La duchesse de Chateauroux*: *Délire et vision de Louis Quinze, pendant sa maladie à Metz*, reprodus în *Cartea şcolarilor* din 1856 (p. 154—155), insuficient însă pentru a putea reconstitui sau chiar bănui ansamblul lucrării.

---

[7] *Op. cit.*, p. 355 şi urm.

[8] Semnalăm: Antonin Roques, *Groué Grozovan*, în „Independenţa română", V, 1863, 11 august, nr. 61, p. 241—243 şi 20 august, nr. 63, p. 249; o serie de imitaţii apar în „Journal pour tous", 1865 (cf. N. Iorga, la *Cronică*, în „Revista istorică", XI, 1925, ianuarie-martie, nr. 1—3, p. 70: anul 1865 al „Journal"-ului lipseşte din colecţia B. A. R.); Rocaresco, *Mioritza (La petite brebis)*, în „Trompetta Carpaţilor", I, 1865, 19 septembrie/1 octombrie, nr. 53, p. 210; Rocaresco, *Kira*, în „Trompetta Carpaţilor", IV, 1868, 7/19 iunie, nr. 139, p. 155; Antonin Roques, *Le sylphe* şi *Adieu à la Moldavie*, în „Trompetta Carpaţilor", VII, 1869, 27 martie/9 aprilie, nr. 721, p. 2 851 etc.

Scriitor bilingv modest, Roques devine interesant prin acele sectoare ale operii lui unde, interferînd literatura română, se integrează în fluxul viu al mişcării noastre cultural-artistice, oferind informaţii — aspecte, sugestii şi pretexte — asupra acesteia.

Doctrina literară a lui Roques — aşa cum se precizează şi exprimă ea răspicat în Cartea a IV-a din *Le nouveau livre de sagesse*, dar se concretizează în întreaga-i carieră literară — este electică şi elastică. Format în atmosfera şcolii romantice franceze, cu o cultură literară oarecum edectică — cu o obligatorie cunoaştere echilibrată a istoriei întregii literaturi franceze şi universale — trăind şi continuîndu-şi activitatea în mediul literar din ţările române, Roques este un romantic cu temperament clasic. Pentru el trei sînt coordonatele majore ale creaţiei artistice : gustul, raţiunea şi sentimentul [9]. Definitoriu — apropiindu-l de gîndirea literară valahă a vremii — este utilitarismul esteticii sale : literatura este învestită cu valori didactice, morale[10].

Nu ne vom opri asupra poeziei lui Roques — căreia, dacă ar fi să o definim sumar, am încadra-o la ceea ce Saulnier numea „ subromantismul bastard şi plîngător" care „ întîrzie la mijlocul secolului" [11] — şi fiindcă ne lipsesc două şi principalele volume pentru aceasta şi fiindcă ea nu prezintă nici un interes din punctul de vedere al mişcării literare româneşti.

Légendes et doïnes cuprinde poezii imitate după Vasile Alecsandri : atît din culegerea de *Poezii populare ale românilor*, cît şi din creaţia sa originală — volumele *Doine*, *Lăcrimioare*, *Suvenire* [12]. În 1864, cînd apar, în prima ediţie, *Légendes et doïnes*, poeziile lui Alecsandri fuseseră deja aduse la cunoştiinţa publicului francez prin traduceri apărute în culegeri [13], în presă [14], şi, integral, în volumele *Ballades* (1885) — traducere în proză de Vasile Alecsandri — şi *Les doïnas* (două ediţii : 1853 şi 1855) — traducere în proză de Voinescu. Roques nu are deci meritul pionieratului.

Metoda lui de lucru nu este „ nici traducere nici imitaţie". „ C'est de l'assimilation — spune el [15] —, seul moyen, à mon avis, de reproduire, sans les amoindrir, les poésies essentiellement nationales". Metoda aceasta, care „ exige cette supériorité intuitive et créatrice, faculté maîtresse qui constitue le poète", a constat din încercarea autorului de a se „ penetra" de circumstanţele şi spiritul creaţiei populare, vizitînd „ les plus beaux cités de la Roumanie /.../ tantôt lisant et relisant ses poètes anonimes, sur le théâtre même de leur inspiration" [16]. În ceea ce priveşte lucrul poetic concret : „ j'ai composé des poèmes français avec des sentiments roumains, sans me préoccuper du texte national, autrement que comme d'un canevas, remaniant, coordo-

---

[9] Vezi *Le nouveau livre de sagesse*, p. 129, 127, 168, 136 etc.

[10] Vezi *Le poète*, în *Cartea şcolarilor*, p. 162 şi *Le nouveau livre de sagesse*, p. 135 etc.

[11] Saulnier, *La littérature française du siècle romantique*, Paris, 1948, p. 37.

[12] Cuprinsul celor trei ediţii (I, III, IV) pe care le cunoaştem, nu este identic, îmbogăţindu-se progresiv. Dăm aici lista completă a poeziilor imitate de Roques după Alecsandri, cuprinse în aceste ediţii. Din volumul *Poezii populare*, cap. *Cîntice bătrîneşti — Legende — Balade: Mioriţa [Mioritza (La petite brebis)]*, *Inelul şi năframa (Le voile et l'anneau)*, *Păunaşul codrilor (Le paon des forets)*, *Şalga (Chalga)*, *Mihu Copilul*, *Român Grue Grozovan (Groué Grozovan)*, *Codreanul şi Bujor (Boujor)*, *Şerb sărac (Le pauvre serb)*, *Kira (Kira)*, *Fata cadiului (Hadji Novac)*, *Bogdan (Bogdan)*, *Monastirea Argeşului (La cathédrale d'Argis)*, *Constantin Brîncoveanul (Constantin Brancovan)* ; volumul *Doine* : *Doina (La doïne)*, *Sora şi hoţul (La nonne et le brigand)*, *Crai nou (Zamfire)*, *Maghiara (Edwige la maghiare)*, *Altarul monastirei Putna*, *Ursiţii (Maritzica et Zoïtza)*, *Făt-Logofăt*, *Hora (La chora)*, *Sburătorul [Sbouratorul (Le sylphe)]*, *Cinel-cinel (Cinel-cinel)*, *Dorul (Le dor)* ; din volumul *Lăcrimioare* : *Lăcrimioare [Les muguets (Lacrimioare)]*, *Pescarul Bosforului (Le pechêur de Bosphore)* ; din volumul *Suvenire* : *Visul (Le rêve)*, *Păsărica (Le petit oiseau)*, *Adio Moldovei (Adieu à la Moldavie)*.

[13] În culegerea *Poésies de la langue d'or*, traduites par J. A. Vaillent, 1851 ; în *Leçons de littérature* de Ulysse Marsillac, Bucureşti — Paris, 1859, p. 174—175 : *Meşterul Manole* tradus de Antony Deschamps.

[14] *Erculean* şi *Năluca*, traducere în proză de V. Alecsandri, apar în „ Revue de l'Orient", 1854, avril, tome XV, p. 302—304 ; *Sora şi hoţul*, traducere de U[lysse] M[arsillac], în articolul *Poésie* din *La voie de Roumanie*, 28 decembrie, 1862/2 ian. 1863, no. 48, p. 192.

[15] *Légendes et doïnes*, ediţia IV, *Preface*, p. IV.

[16] *Ibidem*.

nant, ajoutant, retranchant", făcînd, crede Roques, ceea ce ar fi făcut poeţii populari români de-ar fi avut la îndemînă „ la merveilleuse langue de Victor Hugo", în locul imperfectului idiom valah [17].

Realitatea este că, dincolo de deosebirea de posibilitate de expresie (deşi intim legată de aceasta), Roques n-a sesizat, cu toată bunăvoinţa sa, adevărata structură sufletească şi poetică românească. Lipsit exact de „ facultatea intuitivă şi creatoare "pe care o cerea asemenea metodă de maximă subiectivitate, el travesteşte poezia românească conform uneia dintre modelele romantice : pitorescul oriental. Balada românească este prin excelenţă narativă, descriptivul fiind redus, imprecis, stereotip metaforic ; accentul cade pe firul epic al întîmplării povestite, sincopele de timp, neglijenţa de logică, fiind caracteristice. Roques vrea să umple golurile — strînge logica, înnoadă timpul (asigură continuitatea temporală şi logică a acţiunii), decorează cu amănunţimi occidentale — depărtîndu-se de la spiritul originar al poeziei româneşti. Sensibilitatea romanticului francez înlocuieşte sensibilitatea primitivă (şi primară) din poezia românească, atît în sentimentele eroilor folclorici, cît şi în rezonanţa sufletească la faptele naraţiunii : creatorul popular li se confunda, le exprima exprimîndu-se. Roques se detaşează de ele, în prezentare şi comentariu. *Légendes et doïnes* sînt astfel un ciclu oriental în decor românesc. Judecate în afara comparaţiilor, poeziile ciclului sînt corecte, elegante, cu pasaje frumoase, de autentică vibraţie (romantic-occidentală) — uneori. Este o operă onorabilă. Traducerile în proză (de Alecsandri şi Voinescu) ale poeziilor lui Alecsandri nu reuşiseră, deobicei, să transmită decît informaţii obiective — asupra conţinutului — fără a face transmisibil fiorul liric. Aspectul specific poetic reapare în „ asimilările" lui Roques, lipsit de strălucire, dar incontestabil, însă altul, nou, deosebit de cel originar.

Fiindcă piesele originale sînt puţin cunoscute, foarte interesantă ar fi o largă exemplificare comentată. Pentru economie, ne vom limita la un singur exemplu, dintre cele mai cuprinzător ilustrative : partea finală a baladei *Inelul şi năframa*. În *Poezii populare ale românilor:*

„Atunci craiul s-a căit,
În mătasă i-a-nvelit,
Şi-n biserică i-au dus
Şi-n două racle i-au pus,
Racle mîndre-mpărăteşti
Purtînd semne latineşti
Şi pe dînsul l-au zidit
În altar, la răsărit,
Pe ea-n tindă l-asfinţit !
Iar din el frate-a ieşit
Un brad verde cătinat
Pe biserică plecat.
Şi din ea o viişoară
Înflorită, mlădioară
Ce din zori şi pînă-n seară
Pe biserică s-a-ntins
Şi cu bradul s-au coprins !
. . . . . .
Tună doamne şi trăznească
Tună-n cine despărţeşte
Dulcea dragoste-nfocată
De-un fecior şi de o fată [18]".

— final sobru, dureros prin obiectivitatea comunicării din perspectiva întregii poveşti, potenţat prin izbucnirea finală în blestem, a cărui putere emoţională se mai păstrează (ceea ce se întîmplă foarte rar) în traducerea literală a lui Alecsandri :

„ Le roi plaça leurs corps dans des riches cercueils et les fit enterrer à coté de l'église : lui, près du saint autel vers l'orient ; elle, près de la porte, vers l'occident.

Et du tombeau du jeune prince il poussa bientôt un beau sapin qui grandit en s'inclinant sur l'église ; et du tombeau de la jeune épouse il surgit un cep de vigne dont les rameaux flexibles grimpèrent de long des murs pour aller s'entrelancer, le même jour, aux branches du sapin.

Dieu ! Seigneur Dieu ! frappe de ta foudre vengeresse qui conque brise les liens qui unissent ensemble deux jeunes coeurs !" [19]. devine la Roques :

---

[17] *Idem*, p. VII.
[18] V. Alecsandri, *Poezii populare*, 1908, Minerva, p. 18.
[19] V. Alecsandri, *Ballades*, Paris, 1855, p. 25.

„D'habits pompeux coquettement parés,
On les coucha dans deux cercueils dorés,
D'où débordait tant et tant des dantelles,
Et de brocard, parsemé d'immortelles,
Qu'à voir ainsi les deux pauvres enfants,
On aurait dit deux fiancés charmants
Qui, dans l'éclat de leur riche parure,
Unis de coeur et la main dans la main,
S'en vont partir, non pour la tombe obscure,
Mais pour l'église où les attend l'hymen.

À cet étrange et douloureux contraste
De mort, de deuil, de parure et de faste,
De tous les yeux les pleurs coulaient à flots ;
Les coeurs navrés éclataient en sanglots.
Une musique où la douleur se pâme,
Plaintive et triste, hélas ! à fendre l'âme,
Autour du lit funèbre des amants,
S'en vint pleurer ses airs les plus touchants.
Puis les cercueils et leur chère relique,
Parmi les cris d'un désespoir antique,
Sur un grand char, de larmes étoilé,
De huit chevaux de parades attelés,
Furent placés, et dans la ville entière
On les porta, promenade dernière,
Jusqu'à l'église où, par ordre royal,
— Il est, hélas ! des coeurs qui rien ne touche, —
Les deux époux même sur le lit sépulcral,
Furent privés de la commune couche.

Près du portail que, du rayon vermeil,
En se levant éclaire le soleil,
Du beau défunt la tombe fu creusée,
Tandis qu'au coin de la porte oposée,
On enterrait tout embaumé de pleurs
Le corps charmant de sa chère épousée,
Tous un berceau de verdure et de fleurs.

Or, de la tombe au levant exposée,
Un beau sapin cette nuit s'élança,
Qui parvenu jusqu'au toit de l'église,
De son sommet, au soufle de la brise,
Vers le couchant ses rameaux balança.
La meme nuit, ô surprise ! ô miracle !
De l'autre tombe un cep de vigne éclos,
De long du mur s'élevant sans obstacle,
Vint au sapin marier ses rameaux.

Et tous les ans deux tourterelles blanches,
Vrai parangon de constante amitié,
Viennent depuis nicher parmi les branches
Du cep de vigne au sapin marié.

IV

Dieu, dont le souffle allume dans les âmes,
Le feu sacré des immortelles flammes,
Dieu tout-puissant ! de vos foudres vengeurs
Frappez, frappez ceux dont les mains cruelles
Brisant les noeuds des amours les plus belles,
Brisent ainsi les pauvres jeunes coeurs [20]".

[2] *Légendes et doïnes*, ed. a II-a, p. 20—22.

Dacă publicul francez și-a făcut o imagine a specificului creator românesc după „asimilările" lui Roques, și-a făcut o imagine falsă. Interesant ar fi, de aceea, să cunoaștem care a fost, dacă a fost, primirea făcută de opinia literară franceză, paralel cu aceea românească, colecțiilor de *Légendes et doïnes*, cum și ce anume a fost văzut și înțeles în ele. Din păcate, ecoul lor în România n-a fost, din cîte știm, deosebit; ne sînt cunoscute numai două prezentări ale cărții lui Roques. În prima, profesorul de franceză de la Matei Basarab, Francis Robin, se achită de o datorie colegială: prezentarea e sumară, elogioasă și circumstanțială [21]. Mai interesantă este recenzia favorabilă din „Timpul", într-o epocă, e drept, cînd vrăjmășiile literare (între „Junimea" și literații valahi) se atenuaseră: se apreciază că autorul a învins cu bine greutățile avute în întreprinderea sa [22]. Iar în ceea ce privește primirea publicului pentru care Roques a scris, primirea publicului francez, cercetarea este practic dificilă: lipsesc din bibliotecile noastre colecții bine puse la punct ale presei franceze din sec. XIX. Nu cunoaștem astfel decît indirect, din citațiile lui Roques, două referiri, evident — elogioase, la colecția de *Légendes et doïnes*. Un critic M.G.B. aprecia că „toutes ces pièces sont sobres, bien composées, vaillament conduites, habilement dénouées" [23]. Iar Ch. Gabriel credea că Roques, „en développant le canevas qui lui offrait les chants roumains, nous a donné une oeuvre singulièrement originale, qui a conservé, en passant dans notre langue, son caractère propre et [...], la saveur meme du crû. Les *Légendes et doïnes*, dans leur forme française, sont des vrais monuments de littérature roumaine, qui intéresseront presque autant les géographes et les hommes politiques que les simples amateurs de poésie" [24]. Nu ne putem pronunța pe baza unei singure știri (selectată, evident, subiectiv): dacă aceasta a fost impresia generală, Roques a oferit Franței o imagine falsă a literaturii române.

Vom trece peste comediile în franceză *Un mari s'il vous plaît* și *Les mari en fuite* — altfel, scrise cu vervă, spirit și degajare, fiind, alături de *La princesse Emma*, partea cea mai bună a operei lui Roques — compuneri în spirit modern cu elemente formale clasice, comedii de moravuri contemporane, cu tendință didactic moralizatoare.

Vom reține însă comedia publicată în română, *În brațele lui Morfeu*. Farsa ușoară, a cărei intrigă se bazează pe un cunoscut joc de cuvinte, se asociază unei schițe de moravuri românești. Sumar și artificios în ansamblu — mergînd pe obișnuitele personaje comice: servitorii, amicul confident și ajutor, gelosul — crochiul acesta de societate bucureșteană mic-burgheză este interesant prin vaga prefigurare a unui celebru personaj de mai tîrziu: Cretinescu, gardist național, soț ridicol, gelos feroce și naiv, prevestește pe Jupîn Dumitrache.

Elena — bănuim a fi tot o traducere după piesa scrisă în franceză de Roques — este o dramă pasională modernă, ca aceleа în care excela în Franța Alexandre Dumas-fils. „Revista contimporană" o definea, entuziast: „dramă patetică, un instructiv capitol din moravurile contemporane dat scenii cu toată abilitatea care caracterizează pe cunoscătorii sufletului omenesc" [25]. Pretextul, pe care autorul îl localizează în societatea românească a vremii, este banal și obișnuit — în funcție de final poate fi comic sau dramatic —: căsătoria silită, din motive materiale, între un bărbat bogat și trecut și o tînără săracă, obligată a renunța la prima-i, singura și adevărata iubire. Cît privește partea „patetică", referitoare la sufletul omenesc, a dramei,

---

[21] Francis Robin, *Légendes et doïnes roumaines par Rocaresco*, în „Trompetta Carpaților", I (III), 1865, 24 iunie, nr. 32 (349), p. 127 (1335).

[22] *Légendes et doïnes. Chants roumains imitées d'après M. B. Alecsandri par A. Roques*, în „Timpul", 1879, 22 iulie, nr. 161, p. 2.

[23] *Légendes et doïnes*, ediția IV, *Préface*, p. VII.

[24] *Idem*, p. VII—VIII; după „Journal des débats", 24 noiembrie 1875: tomul lipsește din colecția B.A.R.

[25] Prezentarea redacției la publicarea comediei *În brațele lui Morfeu* „Revista contimporană", IV, 1876, 1 martie, nr. 3, p. 355.

este de un convenționalism grandilocvent și lacrimogen imposibil : ca scriitor, Roques nu are simțul gravității. Mai interesantă este tendința didactică a piesei, atît în sine — pentru că demonstrează încă o dată trăsătura caracteristică a operei lui Roques : utilitarismul social-etic — cît și în realizarea capitolului de moravuri contemporane, fiindcă încercarea de localizare românească este plauzibilă și, fără a se ridica la un înalt nivel de autenticitate, dă totuși oarecare culoare și exersează două tipuri caracteristice ale literaturii noastre : boierul decăzut, sărăcit și îmbogățitul, parvenitul în ascensiune. Schița caracterologică a acestuia din urmă, mai apropiată mijloacelor comice de observație și realizare artistică, este cel mai reușit aspect al dramei *Elena*, salvînd întrucîtva și finalul ei convențional patetic : în fața cadavrului proaspetei sale soții, îmbogățitul cămătar Aureanu, care investise capital serios în această căsătorie, exclamă „Proastă afacere !"

La princesse Emma — jucată în vara anului 1853, de trupa franceză Séguy-Varangot, pe scena Teatrului Mare din București [26] — subintitulată de Roques „dramă", este un soi de *Ruy Blas* cu hapy-end : bravul Eghinard, de origine obscură dar de mare valoare personală, cîștigă mîna prințesei Emma, fiica lui Carol cel Mare. Este, într-adevăr, scrisă în stil, dacă nu în spirit, autentic romantic : o intrigă simplă, bine condusă, pe un pretext erotic, ilustrînd o idee scumpă romanticilor — sociologia meritului —, ornamentată cu largi și bogate tirade specifice. Dar — încă N. Iorga remarca [27] — caracteristică este „tratarea zglobie", lipsa de adîncimi și vibrații. Demonstrația romantică se face cu fruntea senină, fără încrîncenarea specifică.

Căsătoria lui Eduard — scrisă, evident, în franceză și tradusă apoi în română — subintitulată „comedie istorică", nu se deosebește de *La princesse Emma* decît sub raportul realizării concrete : desfășurarea piesei e mult mai obosită, verva autorului mai uzată ; altfel, același pretext — o mezalianță regală — și aceeași idee în spirit romantic : „Politica propune și amorul dispune".

Constantin Brîncoveanu, „dramă istorică", s-a născut din documentația pentru un libret de operă solicitat de Gh. Stephănescu. A fost scrisă în vacanța anului 1871. Manuscrisul fu prezentat lui Pascaly, care-l „traduce *presto, presto*", și puse piesa în repetiție. Muzica e compusă de Wiest [28]. Premiera a avut loc la 4 noiembrie 1871, la Compania dramatică [29], cu Pascaly în rolul titular [30]. Relatările asupra reacției publicului sînt contradictorii : Roques [31] și Pantazi Ghica [32] vorbesc despre succes de public, Laertiu — dimpotrivă [33].

Reacția presei — cu informațiile pe care le dă asupra atmosferei în care se nășteau piesele noastre istorice, asupra receptării, cu specifica ei conformație, a spectacolelor teatrale din epocă — este neașteptat de interesantă. Discuția dezlănțuită în jurul piesei, imediat după pre-

---

[26] La publicare, Roques indica : „Joué sur le théâtre de Bucharest en 1853". Am consultat lista repertoriilor spectacolelor date pe scena Teatrului Mare din București, între 1852 și 1860, publicată de Ioan Massof în vol. I din *Teatrul Românesc*, și am găsit figurînd, la trupa franceză, Séguy-Varangot, a cărei antrepriză a durat de la 6 iunie pînă în septembrie 1853, drama într-un act *La princesse Emma*. Numele autorului, care nu era indicat pe afiș, nu fusese identificat de Ioan Massof, dar dubiile sînt, oricum excluse : autorul este Antonin Roques.

[27] *Op. cit.*, p. 362.

[28] Cf *Prefacia* la *Constantin Brîncoveanu*, p. V—VI ; a fost publicată anterior și în „Pressa", V, 1872, 6 ianuarie, nr. 4, p. 2—3.

[29] Cf. anunțul teatral, în „Românul", XV, 1871, 3 noiembrie, p. 951 și S.T. *Propaganda-n teatru*, în *Românul*, XV, 1871, 7 nov., p. 967.

[30] *Constantin Brîncoveanu*, p. 8.

[31] *Prefacia*, p. VII și *Dlui Redactore al Ziarului Românul*, în „Românul" XV, 1871, 14 noiembrie, p. 979.

[32] P. Ghica, *Curierul Bucureștilor*, în „Românul", XV, 1871, 13 noiembrie, p. 982—983.

[33] Laertiu, *Foița Românului*, în „Românul", IV, 1871, 14 noiembrie, p. 986.

mieră, se axează aproape exclusiv pe conţinutul ei, pe ideile cu rezonanţă contemporană mai mult sau mai puţin specială. *Constantin Brîncoveanu* a căzut într-un moment politic prost, de probleme şi agitaţii : afacerea Strousberg era proaspătă, dinastia străină, recentă şi ea, suferea încă contestaţii. Împotriva dramei lui Roques, „Românul" dezlănţuie o campanie furibundă. Începe un S. T. [34], acuzînd piesa de a fi o „desăvîrşită propagandă" pentru candidatura „unui oarecare Bibescu-Brîncoveanu la domnie", în timp ce „injuriele aruncate [...] turcilor, nu sînt nici politice, nici împinse dintr-un simţămînt de interes [...] pentru naţionalitatea română", în acest moment cînd turcii au respectat autonomia ţării, deşi ar fi putut obţine numeroase profituri, în urmă afacerii Strousberg. Pantazi Ghica reia aceleaşi acuzaţii şi adaugă, cu indignare amară, ponegrirea tuturor familiilor boiereşti din ţară, aşezarea descendenţei tuturor urmaşilor acestora pe infamie [35]. Sub aspectul unei cronici dramatice complete, otrăvită şi minuţioasă, problema principală pe care Laertiu o ridică în analiza piesei porneşte, fără a mai fi specioasă, de la aceeaşi bază principială : valorile extraestetice ale dramaticului, „morala în teatru" ; accentuînd asupra importanţei banilor şi averii, insultînd naţiunea română, drama lui Roques este lipsită de merit [36]. Aprecierile specifice, artistice, asupra piesei ca atare şi înscenării ei cad — cu excepţia lui Laertiu, la care se menţine un oarecare echilibru între cele două compartimente — pe planul doi : sînt atinse în treacăt, fie că sînt (P. Ghica) sau nu (S. T.) favorabile. Răspunzînd, Roques [37] menţine un mai real echilibru între elementele de conţinut ce apar într-o piesă şi specificul ei artistic ; el respinge acuzaţiile aduse, contraargumentînd tocmai pe bază acestui specific artistic, a legilor lui deosebite de legile comune ale vieţii. Dar nu ezită a recunoaşte deschis, făcîndu-şi un merit din aceasta, că a făcut propagandă în piesa sa, propagandă în favoarea instrucţiunii publice.

De fapt, această este şi situaţia reală a dramei. În *Constantin Brîncoveanu* cunoştinţele literare ale autorului şi tendinţa respectării specificului artistic sînt incontestabile. Sînt însă deasemenea incontestabile infiltrarea tendinţei propagandistice, suprapunerea unor trăsături ale schemei de dramaturgie istorică devenită specific românească. Roques porneşte de la ideea de a găsi subiectului „sorginţi de interes totdeauna viue şi puternice în teatru" [38], de a-şi baza acţiunea pe conflictul ivit din idei şi sentimente contrarii. Dar interesant este că în această piesă, scrisă pe subiect din istoria românească, pentru români, el alege tocmai sentimentul politic, naţional-religios, la care adaugă „amorul" [39]. Pe bază acestora, intriga se configurează — cum nu s-a mai întîmplat în celelalte piese istorice ale lui Roques — pe schema conflictului între dominaţi şi dominatorii, naţional complicată cu opoziţia domn-boieri trădători, la care se adaugă un pretext erotic neconflictual, pentru culoarea sentimentală a acţiunii : acestea sînt elementele cele mai curente de realizare a intrigii în prototipul românesc. Se adaugă personajele exemplar schematice în bine sau în rău din punctul de vedere al noţiunii politice — patrie-religie : perfecţii patrioţi şi creştini, sperjurii de ţară şi de credinţă şi duşmanul naţional absolut. La nivel de scene şi replici, aspectele specifice modelului românesc sînt, de asemenea, caracteristice : discursivul în idei şi limbaj, anacronic larg dezvoltat, scenele dezbatere, scenele exemplare, replicile moralizatoare, pînă la exploatarea ideologică a fiecărui gest mărunt. Narativul — inexistent în *La Princesse Emma* — se dezvoltă abundent, cu procedeele-i specializate. Chiar şi introducerea procedeelor de „grand spectacle" este caracteristică începuturilor teatrului istoric românesc şi n-a apărut la Roques înainte de *Constantin Brîncoveanu*.

---

[34] *Op. cit., loc. cit.*

[35] *Curierul Bucureştilor, loc. cit.*, şi în „Românul", XV, 1871, 21 noiembrie. p. 1010—1011.

[36] Laertiu, *Foiţa Românului. Piesa Moartea lui Const. Brîncoveanu. Melodramă în 5 acte de d. A. Roques*, în „Românul", XV, 1871, 11 noiembrie, p. 978—979 ; 13 noiembrie, p. 283—284 ; 14 noiembrie, p. 986—987.

[37] *Dlui Redactore al ziarului Românul*, în „Românul", XV, 1871, 14 noiembrie, p. 973 şi *Răspuns domnului Pantazi Ghica, idem*, 17 noiembrie, p. 995.

[38] *Prefacia*, p. VII.

[39] *Ibidem.*

Piesa, pe care Anghel Demetriescu o lăuda, din punct de vedere artistic, fără rezerve, fără gust și discernămînt, într-o polemică implicită cu școala de la Iași[40], este, la lectură, stridentă în unele pasaje pînă la ridicol. Adevărul, intuit de singur Eminescu, încă din epocă, într-o cronică veninos negatoare[41], este că vina o poartă în mare parte limbajul. În sine piesa — încercînd să ne-o închipuim în originalul francez al lui Roques — pare a fi fost totuși onestă, fără mari merite, dar mai bună decît destule alte compuneri românești de acest gen din epocă. Anacronismul lingvistic al traducătorului lasă însă o impresie de superficial, artificialitate și parodie. S-a adăugat la acestea anacronismul înscenării și interpretării[42]. *Constantin Brîncoveanu* rămîne interesantă prin sugestiile sau confirmările pe care ni le oferă asupra contextului dramaturgiei române pe teme istorice în jumătatea a II-a a secolului XIX, din perspectiva devenirii speciei.

Drama lui Roques s-a mai jucat pe 7 și 11 noiembrie 1871[43]; apoi n-am mai întîlnit-o în anunțurile teatrale ale anului. A fost reluată, după doi ani, la Iași (la această reprezentație se referă Eminescu)[44].

Despina Tomescu

---

[40] Anghel Demetriescu, *Critica. Constantin Brîncoveanu. Dramă istorică în 4 acte de Antonin Roques*, în „Tranzacțiuni literare", I, 1872, 1 iunie, nr. 2, p. 185—188.

[41] *Moartea lui Constantin Brîncoveanu de Antonin Roques*, reprodus în M. Eminescu, *Opere complete*, Iași, 1914, ed. A. C. Cuza, p. 407—408.

[42] Vezi Laertiu, *op. cit., loc. cit.* și Eminescu, *op. cit., loc. cit.*

[43] În „Românul", XV, 1871, 6 noiembrie, p. 963 și 7 noiembrie, p. 967, 11 noiembrie, p. 979.

[44] Datorăm această informație tov. Stancu Ilin.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

UN JUNIMIST UITAT : N. I. BASILESCU (1868–1904)
(Scrisori inedite de la Titu Maiorescu)

Mort în floarea vîrstei, la numai 36 de ani (în noiembrie 1904), poetul și publicistul Nicolae I. Basilescu a lăsat în urma sa o activitate literară și jurnalistică peste care s-a așezat curînd o uitare aproape totală. Despre numele său, confundat uneori cu acela al profesorului jurist Nicolae Basilescu, documentele „Junimii" editate de I.E. Torouțiu ne oferă doar această informație laconică : „N. Basilescu, membru în redacția «Convorbirilor literare»". Cu toate acestea, *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu îi înregistrează frecvent numele sau prezența la ședințele cercului „Convorbirilor", începînd din 1891 pînă în 1901. Sub data de 8/20 martie 1893, „Jurnalul" lui Maiorescu (partea încă nepublicată) îl menționează printre tinerii licențiați din 1892 care urmau să preia conducerea „Convorbirilor literare" în noua lor fază istorică :" ... foștii mei studenți (acum licențiați în litere și în funcții) din București : Mihail Dragomirescu, I.A. Brătescu, I.A. Rădulescu, P.P. Negulescu, N. Basilescu, Robin, Floru ... E vorba să treacă de la 1 Mai 1893 (al 27-lea an) «Convorbirile» sub redacția lor, deocamdată remîind pe un an director încă Jacques Negruzzi din tradiție, dar acum prea prins de alte interese pentru a mai fi bun de literatură". Începînd din acest an și pînă în 1904, numele lui N.I. Basilescu figurează nelipsit în comitetele succesive de conducere ale bătrînei reviste.

În nota-necrolog pe care „Convorbiri literare" din 1905 o dedica dispariției recente a lui Ștefan Orășanu și N.I. Basilescu, criticul Mihail Dragomirescu apreciază activitatea literară a fostului său amic și coleg de redacție în termeni care, dincolo de elogiul potrivit circumstanței, exprimă fără îndoială și o judecată asupra scrierilor lui N. Basilescu : „Sentimentalitatea mîndră și adîncă, luminată de cugetarea filozofică, mișcată de avîntul unui curagiu ce nu se teme de neizbîndă, și susținută de calitățile unei limbi conștiente de propriile ei comori, dă scrierilor poetice ale lui Basilescu o calitate ce le va face totdeauna prețioase pentru cei ce cinstesc și iubesc limba română. Poemul său de inspirație osianică, *Orla*, drama sa shakespeareană *Parisina* și traducerea din Alarcon *Morărița și Coregidorul*, sînt lucrări literare caracteristici, de-o valoare permanentă prin bogăția sintactică și energia stilistică a limbii". Dispariția bruscă și prematură a lui N. Basilescu, judecă prietenul său Dragomirescu, a curmat firul unei activități de scriitor ce „ar fi putut să ajungă un centru de lumină" prin lucrările sale. Tot Mihail Dragomirescu, în 1906, nu va ezita să-i înscrie numele printre exponenții celei de a treia promoții de scriitori „ce s-au dezvoltat și perfecționat sub stegul «Convorbirilor literare»" : „poeții, noveliștii și dramaturgii mai noi, Coșbuc, Popovici-Bănățeanu, N.I. Basilescu, Brătescu-Voinești, Murnu, Basarabescu, D. Nanu, Iosif și, cel mai elegant decît toți, Duiliu Zamfirescu" (în articolul *Direcția noastră literară*, „Conv. lit.", nr. 3–5. 1906).

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, nr. 4, p. 701–712 BUCUREȘTI, 1972

Asupra lui N.I. Basilescu ca om, ca personalitate şi caracter, mărturii elocvente ne procură corespondenţa sa inedită cu membrii cercului de la „Convorbiri"şi îndeosebi schimbul de scrisori cu Maiorescu, pe care îl dăm astăzi la lumină. Pare aproape neverosimil tonul cu care „olimpicul", în genere „rezervatul" mentor al „Convorbirilor", critic cu renume al ţării, fost ministru, rector al Universităţii, se adresează în 1893 unui proaspăt licenţiat al său, în vîrstă de numai 25 de ani: „Gîndesc şi simt ca D-ta despre necesitatea împreună-lucrării elementelor sănătoase într-un cerc foarte intim legat, şi la sfîrşitul vieţii mele toată mintea şi o parte a inimei îmi sunt concentrate spre aceasta, din dragul lucrului în sine, din iubirea capetelor accesibile adevărului şi frumosului. Şi D-ta şi cu mine ne înţelegem cu atît mai bine întru aceasta, cu cît amîndoi suntem lipsiţi de slăbiciunea (sau tăria? vezi Carp) ambiţiei de preponderenţă personală. Sunt aşa de lipsit de asemenea secături, încît nu pot înţelege bine lupta personală dintre Dragom.[irescu] şi Negul.[escu], sau între Mehed.[inţi] şi alţii. Aci stă un pericol al viitorului, şi noi — modeştii — trebuie să-l conjurăm. — Dar despre aceste la toamnă, în cercul nostru de la Bucureşti".

Scrisorile de răspuns primite de Maiorescu de la tînărul junimist între anii 1893—1904 au fost păstrate de critic ca documente şi le găsim depuse astăzi la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România. Publicarea lor împreună cu cele cinci scrisori adresate de Maiorescu lui Basilescu şi aflate în colecţia particulară a d-nei Felicia Timuş, fiica fostului convorbirist, o socotim cu totul îndreptăţită, iar sub raport documentar utilă, ea venind să adauge cîteva piese noi la corpul de documente primare al „Convorbirilor literare" şi să reamintească totodată figura unuia dintre colaboratorii devotaţi ai revistei şi ai lui Maiorescu.

★

DATE BIOGRAFICE. Născut la 4 aprilie 1868 în comuna Salinele Mari, judeţul Vîlcea, într-o familie cu situaţie modestă, N.I. Basilescu urmează liceul la Craiova, apoi Facultatea de litere şi filozofie la Universitatea din Bucureşti. Ca elev şi ca student, fiind lipsit de mijloace materiale, cunoaşte multe privaţiuni. În cadrul facultăţii (secţia istorico-filozofică) este remarcat de profesorul Maiorescu şi atras în „cercul literar" al studenţilor eminenţi pe care îi primeşte acasă la el (1890—1892) şi le deschide paginile „Convorbirilor". Lui N. Basilescu revista îi publică în 1892 cinci poezii. Teza de licenţă o susţine în octombrie 1892 cu subiectul *Lumea ca reprezentare şi voinţă a lui Schopenhauer* (5 bile albe şi 4 roşii, cum laude). Student fiind, se căsătoreşte în 1890 (cu Eugenia Măcescu). Beneficiază de premiul bănesc instituit de Maiorescu din venitul ediţiilor de poezii ale lui Eminescu. După obţinerea licenţei este numit, graţie rectorului Maiorescu, secretar al Facultăţii de litere şi filozofie (apr. 1893 — mai 1896). În această calitate şi ca membru în comitetul de redacţie al „Convorbirilor", N.I. Basilescu mijloceşte adesea, prin corespondenţa sa, comunicarea dintre Maiorescu şi ceilalţi membrii ai cercului, plecaţi la studii în străinătate: Mihail Dragomirescu, P.P. Negulescu, D. Evolceanu, Teohari Antonescu, S. Mehedinţi. Un anumit rol în închegarea şi formarea cercului a avut în 1893 însuşi Basilescu, cel mai devotat „binefăcătorului" său, Maiorescu.

Din corespondenţa sa cu Mihail Dragomirescu rezultă că între anii 1898 şi 1900 N.I. Basilescu a funcţionat ca profesor suplinitor la unele institute secundare din Bucureşti. Între 2 dec. 1899 şi octombrie 1900 îl găsim colaborator la ziarul „România Jună" (alături de G. Bogdan, N. Iorga, Vlahuţă, Motru şi alţii), în care scrie o serie de articole împotriva corupţiei în avocatură. Funcţionează apoi, între 1901—1902, ca director al „Institutului nou de domnişoare Elena Miller-Verghy" din Bucureşti, unde printr-o generoasă, idealistă administrare se înfundă fără voie în datorii (8000 franci) a căror acoperire îi va greva serios, o dată cu mutarea sa la Iaşi (noiembrie 1902), modestul salariu de profesor de liceu („lunar trebuie să despart 100 de lei din cei 260 ce-i am").

Din iarna anului 1902 şi pînă în toamna lui 1904, data îmbolnăvirii şi morţii sale prin recidiva bruscă a unei boli de piept, N.I. Basilescu desfăşoară o intensă activitate ca profesor

de filozofie în licee, ca redactor iniţiator al „Tribunei conservatoare" (Iaşi, martie 1903-iulie 1904) alături de C. Meisner, Gh. Volenti şi Teohari Antonescu, paralel cu elaborarea unei lucrări ştiinţifico-filozofice *Despre hereditate* (1903), cu care spera să se abiliteze ca docent. Ultima sa scrisoare către Maiorescu, din 29 ian. 1904, ni-l arată foarte activ şi ocupat, dar şi mulţumit oarecum de aşezarea sa în Iaşi: „Eu în anul acesta am fost cu mult mai sănătos decît anul trecut, cu toate că relativ am avut mai mult de lucru zilnic (24 de ore pe săptămînă, anul trecut 13) ... Cu Iaşul m-am deprins ... Peste acestea, ce oraş plin de poezie! Ca un salon cu colţuri ascunse cu discreţie, stradele Iaşului au cotituri tainice şi pline de verdeaţă, care-i dau un farmec nespus". În toamna aceluiaşi an, însă, boala îl răpune în scurt timp, lipsindu-i familia şi copiii de singurul sprijin material. Din arhiva de autografe N. Iorga pe 1904 deducem că Titu Maiorescu nu a rămas indiferent la situaţia familiei lui Basilescu, care trecea prin momente grele: „T. Maiorescu a dat pentru moment cît a putut (mai reclamă ceva şi familia bietului Basilescu de la Iaşi), dar în orice caz mulţumeşte D-lui Iorga că i-a dat prilejul de a veni în ajutor unui tînăr de talent" (*Autografe N. Iorga, Anul 1904*, vol. III, nr. 560).

SCRIERILE LUI N.I. BASILESCU ar putea fi grupate în:

1. Lucrări literare

— poezii originale: poemul *Orla, Icoana, Sonet, Oglinda, Cînd în amurg, În iaz* („Conv. lit.", 1892—93);

— poezii traduse: din Leopardi, *Infinitul* („Conv. lit.", 1895); din Catulus: cele două epitalamuri, al lui Peleu şi al Tetidei şi *In nuptias Iuliae et Manlii*, „Carmen", nr. I, V, VIII, LI, II, IV, LXII, LXIII (în „Conv. lit.", 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1902);

— tragedia în versuri *Parisina* („Conv. lit.", 1897);

— proză: un roman de moravuri (manuscris, nefinisat, păstrat în arhiva familiei) şi traducerea romanului *Tricornul* de Alarcon, sub titlul *Morăreasa şi Coregidorul* (în „Conv. lit.", XXX A. şi XXX B., apărut şi în „Biblioteca românească enciclopedică — Socec", 1908).

2. Articole şi studii filozofice

— recenzii critice: *Pentru cultura femeii* („Conv. lit.", 1897); „*Enciclopedia Română*" („Conv. lit.", 1898); „*Către un nou ideal*", de N. Filipescu („Conv. lit.", 1898)); „*Problemele psihologiei*", de C. Rădulescu-Motru („Conv. lit.", 1898); *Şeinisme* („Conv. lit.", 1898); „*Originile Principatelor române*", de D. Onciul („Conv. lit.", 1899); *Răspuns la atacurile din „Cultura Română"* („Conv. lit.", 1904); *Asupra legii meseriaşilor* (Revista română, 1902).

— studii filozofice: *Influenţa mediului în producţia operelor de artă* (în vol. „*Omagiu lui Titu Maiorescu*", 1900); *Visele şi tălmăcirile lor populare*, Iaşi, 1903, 24 p. (studiu apărut, în 1903, şi în „Tribuna conservatoare" şi „Cultura Română"); *Despre hereditate faţă de variaţiune şi selecţiunea naturală*, Iaşi, 1903, 240 p.

3. Publicistică politică (junimistă):

— numeroase articole, semnate sau nesemnate, în gazetele: „Constituţionalul", „România Jună" (1900), „Tribuna conservatoare" (1903—1904).

★

CORESPONDENŢA lui N. I. Basilescu cu membrii cercului de la „Convorbiri" a fost destul de vastă, îndeosebi cu Mihail Dragomirescu şi P.P. Negulescu, dar în arhiva familiei s-au păstrat doar un număr de 30 scrisori, şi anume:

5 scrisori de la Titu Maiorescu

2 scrisori de la Mihail Dragomirescu
11 scrisori de la P.P. Negulescu
6 scrisori de la D. Evolceanu
4 scrisori de la Teohari Antonescu
1 scrisoare de la S. Mehedinţi
1 scrisoare de la I.S. Floru

Majoritatea acestora datînd din anii 1893—1896, perioadă în care Maiorescu şi Iacob Negruzzi investesc mari speranţe în elanul şi talentul tinerilor autori raliaţi „Convorbirilor", se cuvin integrate ca informaţie în documentele primare ale cercului junimist din „cea de a doua generaţie". Unele scrisori prezintă o reală însemnătate istoric-documentară pentru cunoaşterea atmosferei din cercul redacţional al revistei şi a relaţiilor dintre membrii lui. Locul potrivit al celor 30 de scrisori primite de Basilescu ar fi fost desigur preţioasa colecţie de *Studii şi documente literare* editate de Torouţiu între cele două războaie mondiale, unde găsim inclusă în bună parte corespondenţa de interes literar a colegilor de redacţie şi de generaţie ai lui N.I. Basilescu.

Limitîndu-ne deocamdată la publicarea schimbului de scrisori dintre Maiorescu şi N.I. Basilescu, menţionăm că 4 din cele 14 piese inedite, tipărite mai jos, au văzut deja în anii trecuţi lumina publicităţii (două în „Luceafărul" din 13 dec. 1969, alte două în „Convorbiri literare" mai, 1970). Notele explicative cu care însoţim textul scrisorilor au rostul de a lămuri unele date şi informaţii literar-biografice a căror înţelegere deplină e imposibilă fără cunoaşterea altor documente inedite ale cercului junimist.

M. Ciurdariu

CORESPONDENŢA DINTRE N. I. BASILESCU ŞI TITU MAIORESCU (I)

I

Domnule Maiorescu,

Vă trimit notele[1] pe care le-am mai putut culege peste cele dinainte.

Lista rectorilor am completat-o, asemenea pe a decanilor fiecărei facultăţi. Lista profesorilor morţi, afară de cei trecuţi de mine, mi-a dat-o, pentru medicină, dr. Rîmniceanu, dar din memorie; încît nu cred să fie exactă.

---

[1] Cîteva lămuriri asupra acestor „note" care au prilejuit în 1893 schimbul de scrisori dintre N. I. Basilescu şi Maiorescu. Ales şi confirmat rector al Universităţii din Bucureşti la 1 noiembrie 1892, Maiorescu aduce şi în această funcţie un spirit inovator, care îl caracterizează. Om al ordinii şi al lucrurilor limpezi, la încheierea anului universitar 1892—1893 el îşi propune să întocmească un raport oficial public despre starea generală a Universităţii, aşa cum prevedea legea asupra instrucţiunii încă de la înfiinţarea acestei instituţii de învăţămînt, lege rămasă fără aplicare timp de 29 de ani. O asemenea „dare de seamă", ţine să explice noul rector, e „cerută de buna regulă administrativă chiar în afară de prescrierea formală a legii". De aici s-a născut *Anuarul Universităţii din Bucureşti pe anul 1892—1893* (180 p.) care va continua să apară în chip regulat sub rectoratul lui Maiorescu. În vederea redactării acestui „Anuar", proiectată pentru vacanţele de vară din 1893, Maiorescu îl roagă în iunie acelaşi an pe N. I. Basilescu (proaspăt licenţiat şi — graţie solicitudinii noului rector — de la 17 aprilie 1893, secretar al Facultăţii de litere şi filozofie a Universităţii) să culeagă „datele relative la anul şcolar 1892—1893, şi notiţe istorice şi statistice asupra epocii de mai nainte". Spre a stimula sarcina nu tocmai uşoară a tînărului secretar, care era şi cel mai lipsit de mijloace materiale din cercul noului grup junimist, Maiorescu îi achită cu banii săi un bilet de călătorie pînă la Aachen, unde lui N. Basilescu i s-a prescris o lună de tra-

Mi-a fost imposibil în restimpu, de care m-am folosit acum, să o pot completa.Numirile profesorilor cred că s-au adunat; poate să fie însă cîte o lacună ici colo. Toate lipsurile pe care le semnalai le voi înlătura la septembrie, dimpreună cu altele pe care le veţi mai găsi D-Voastră [2].

Gîndesc că aţi aflat de prin gazete întîmplările de pe aici. Candidaţii la bacalaureat s-au jucat de-a răscoala şi profesorii au găsit de cuviinţă să crează că e lucru serios şi să nu cuteze a veni la examenul oral. Ştiţi desigur că nemulţumirea venise din cauza hotărîrii d-lor profesori să scadă 5 puncte din notele fiecărui candidat, pe motivul că se copiase. Reuşiseră numai 83 de candidaţi din 375. Cum a încheiat procesul verbal, comisiunea a plecat şi ne-a lăsat nouă sarcina să dăm rezultatele. Îndată ce s-au aflat, s-au apucat să strige şi să protesteze; au spart un geam şi vitrinile pentru afişele facultăţilor; apoi ne ameninţau că au să intre, să ne ia hîrtiile cu rezultatele; dar n-au făcut-o, dovadă că nu erea lucru serios. Poate că judec lucrurile prea uşor, dar eu sînt convins că dacă profesorii cutezau a veni a doua zi să-şi facă examenele orale, nu i-ar fi atins nimeni; nici Ministerul n-ar fi intervenit, cu toată telegrama prin care i se reclama. Dar le-a fost teamă să vie; şi nici consiliu n-au îndrăznit a ţine la Universitate. Asta a încurajat pe copii şi umblau în procesiuni pe stradele Bucureştiului, de la Cotroceni, unde ameninţau pe dr. Brandza, pînă la Popa Stere la d. Quintescu; acesta însă nu s-a prea impresionat.

La 10, adică a treia zi după rezultate, s-a ţinut sfat la d. Odobescu, la şc. normală, şi au casat lucrările. Pe seară, în aceiaşi zi, însă, a dimisionat o parte din comisiune. Pricina nu o ştiu exact. Se zice că dr. Brandza ar fi acuzat pe unii din profesori că au luat mită, cum de altmintreli ne-a învinuit şi pe noi secretarii. D. Odobescu venind în zioa aceasta la Univ., i s-a strigat cloşca cu pui; şi cred că asta l-a determinat să ese din comisiune. Dimisionaţii au fost d-nii Negreanu, Frollo, dr. Brandza şi Odobescu; s-au numit în locu-le d-nii Voinov, Obreja şi Nicolae Barbu.

Acuma lucrările au reînceput; s-au împărţit candidaţii în 3 serii de cîte 125 şi examenul se ţine la liceul Sf. Sava. Ministeriul a dat comisiunii asistenţi la supraveghiat pe inspectorii Laurian, Istrati şi Mihăilescu. S-au ţinut pînă acum în linişte şi desigur că au să fie tot astfel pînă la sfîrşit. Azi se isprăvesc lucrările în scris, care au durat 6 zile, 2 pe fiecare serie; iar rezultatele se dau duminică seara, încît oralul nu poate începe mai devreme de 19 iulie. Eu nu pot sta şi am cutezat să las pe d. Oprescu, secretaru de la ştiinţe, în locu-mi; îl ţine pentru 100 de lei. Astfel pot pleca la 18, cum fusese vorba.

Rog pe Doamna Maiorescu, să primească respectoasele mele sărutări de mîini; iar pe D-voastră expresiunea recunoştinţei mele.

1893 iuliu 14 Bucureşti

N. Basilescu

II

Domnule Maiorescu

După cum v-am anunţat prin scrisoarea precedentă, am şi plecat în zioa de 18 iulie, Am ajuns la Pesta şi am vizitat cît am putut în cele 7 ceasuri. Am trecut podul şi m-am

---

tament, de către medicul lui Maiorescu, în urma unui consult la critic acasă. În timpul acestei călătorii la Aachen (ca şi ulterior, în ţară, în calitatea sa de secretar al Facultăţii de litere şi membru în noul comitet de redacţie al „Convorbirilor literare"), N. I. Basilescu mijloceşte, ca persoană de încredere, comunicarea dintre Maiorescu şi tinerii plecaţi la studii în străinătate: M. Dragomirescu, P. P. Negulescu, T. Antonescu, D. Evolceanu, S. Mehedinţi.

[2] Faptul că N. I. Basilescu recunoaşte aceste lipsuri şi lacune trebuie reţinut, deoarece după întoarcerea lui Maiorescu din vacanţe, ele îi vor da acestuia mult de lucru („mult lucru, şi lucru de rînd"), cum se va plînge la 24 octombrie 1893 într-o scrisoare către Mihail Dragomirescu: „În alăturare îţi trimit *Anuarul Universităţii*, apărut *ieri*, în fine. *Toate* notiţele am trebuit să le recontrolez personal, căci aşa cum mi le daseră Niculescu, Basilescu şi ceilalţi erau false, să răscolesc însumi alfabetic toate condicele studenţilor, să cer zilele de naştere ale profesorilor, şi de la mulţi mi s-a refuzat etc. etc., apoi corecturile etc. În fine, am ieşit din salahoria asta". Lui Duiliu Zamfirescu îi va comunica, de asemenea, la 4/16 noiembrie 1893: „Îţi trimit sub bandă *Anuarul Universităţii*, salahorie administrativă! Şi à propos de Universitate: te rog informează-mă întrucîtva despre universităţile din Belgia. Îmi poţi trimite legea sau reglementele lor?".

urcat la Buda, unde am vizitat pe lîngă parc, de unde se desfăşoară aşea de frumos priveliştea Pestii, şi interiorul palatului, care mi-a plăcut peste măsură prin eleganţa-i splendidă şi cu toate acestea simplă, or mai drept senină.

Camerile mai toate albe şi cîteva albastre şi roşii au o coloratură atît de fină cum eu n-am mai văzut, se înţelege. Pervazurile aurii care încadrau coloarea pereţilor, tăind uniformitatea, m-au făcut să iubesc coloarea acestui metal, ca ornament; atît de cumpătată şi fină e întrebuinţarea ei. Acuma înţeleg, cred eu, înţelesul cuvîntului elegant. — Cît despre oraşul Pesta, invidiez pe Unguri şi îi stimez în acelaşi timp. Au ştiut să aleagă bine, nu numai ţara, dar şi centrul ei. Dunărea se vede de la Buda o mare distanţă în jos şi în sus pînă la insula Margareta, plină de vapoare frumoase, a căror mulţime vorbeşte de puterea şi activitatea ungurilor. — Am mai văzut şi cîteva monumente, între care şi pe al poetului soldat Petöfi, care mi-a plăcut mult.

De la Pesta învederat că nu m-am mai oprit pînă la Berlin. Aici am găsit pe Teohar Antonescu, pe Mehedinţi şi pe un alt student, Evolceanu. Au fost cît se poate de buni pentru mine şi mi-au arătat cît s-a putut din oraş. Am fost la Thiergarten, unde am văzut statuia lui Göthe privind Berlinul industrial şi visînd reînvierea antichităţii; apoi statuele regelui nenorocit şi a reginei sale. Ereau împodobite cu flori; n-am putut afla ce serbare erea; se vede că aniversarea morţii sau a naşterii unuia din ei. Apoi am văzut porţile Brandemburgului şi monumentul victoriei, în care ne-am suit şi am privit Berlinul, ale cărui margini nu se mai văd. Am fost cu Mehedinţi prin cartierele necomerciale, unde domneşte o linişte plăcută; casele aici, deşi prea înalte, dar sînt ocolite de grădini, şi florile atîrnă din largi balcoane, de la rez. de chaussée pînă la al 4-lea sau al 5-lea etaj, aerul aici e aşea curat ca şi la ţară; se înţelege, Thiergarten e o pădure, nu grădină. Am vizitat apoi seara oraşul, ne-am dus cu toţi patru la marginea Berlinului, acolo unde se cheamă Belle Alliance şi ne-am întors acas' la 11 ceasuri. Toate mi-au plăcut în Berlin, dar muzeele cu deosebire. Sălile de sculptură antică mi le-a arătat Teohar dimpreună cu toate sălile de pictură modernă. Am stat de la 9—$1^1/_2$ şi fiindcă nu putusem vedea decît în fugă pictura, am rămas şi a treia zi, cînd am fost cu Mehedinţi din nou. Nu ştiu dacă înţeleg pictura, dar au fost tablouri, cum d.e. Leda lui Correggio, fiica lui Titien, o singură madonă a lui Raffael, două chipuri de femeie de Giacommo Palma, peisajele lui Goosen şi mai ales două „Infinite", unul de Seghers şi altul de Filippe Koninck, în urmă tablourile lui Rubens, Van Dyck, Rembrandt, care m-au impresionat ca şi poesia. Cea mai puternică impresie mi-a făcut-o „Diana la vînătoare de cerbi" a lui Rubens şi cea mai plăcută Leda lui Correg. [gio]. Se-nţelege că nu făcui altceva şi nu puteam să fac mai mult de cît o repede înregistrare a operilor văzute. Dar mie mi se pare că s-a ridicat încă un colţ al vălului ignoranţei din sufletul meu şi poate că mă voi folosi acuma chiar de razele de lumină, pe care le-am căpătat, pentru articolul meu, la care n-am avut pîn-acuma nici timp nici dispoziţie să mai scriu [3].

În sfîrşit, azi văzui catedrala din Colonia.

Nu vă scriu nimic, fiindcă nici n-aş putea. Dar din tot ce am văzut eu pînă acum nimic n-a creat spiritul omenesc mai măreţ şi mai frumos.

---

[3] „Articolul meu", la care se referă N. Basilescu, este probabil un angajament al său luat în atmosfera de tensiune publicistică şi polemică din 1893 în jurul controverselor Gherea-Maiorescu. Este, se pare, acelaşi articol de estetică la care se va referi ulterior (4 aprilie1894). într-o scrisoare (inedită) către Mihail Dragomirescu: „De lucrat am un articol început de mult, pe care-l găsise bun d-nu Maiorescu, dar dîndu-mi-l să-l îndreptez, nu i l-am mai dus, fiindcă nu m-a mai întrebat. Poate nu e nevoie de el, poate că nu e bun. În orice caz, nici eu nu mi-am mai făcut vorbă. Nu prea sînt ahtiat să-mi văz numele publicat". N-ar fi exclus ca acest articol să fie identic cu materialul publicat de Basilescu abia în 1900, în volumul omagial cu care cercul de la „Convorbiri literare" întîmpină cea de a 60-a aniversare a naşterii lui Maiorescu: *Lui Titu Maiorescu, omagiu.* În acest volum, N. I. Basilescu semnează o poezie şi un articol de estetică: *Influenţa mediului în producţia operilor de artă* (p. 324—353), în care polemizează cu vederile lui Taine („... am vrut numai să dovedim vanitatea afirmaţiunilor celor ce susţin că o cercetare ştiinţifică a artei se poate face din punctul de vedere al mediului"). Într-un document inedit din anul morţii sale — „Memoriu asupra lucrărilor prezentate pentru admiterea la examenul de docenţă în specialitatea filozofică" —, N. I. Basilescu menţionează şi articolul din 1900, specificînd faptul că a fost scris „cu vreo şase ani mai înainte", ceea ce înseamnă prin 1893—1894, tocmai anii în care scrisorile sale fac aluzie la un articol nepublicat. Dacă ar fi apărut atunci, articolul s-ar fi nscris în bibliografia polemicii Maiorescu-Gherea.

Îmi alesei pentru locuit *Elefant* hotel, unde plata pe zi e 5 m. Dacă vor fi toate ca preţul, e convenabil atunci. Eu nu cred să mai schimb, fiindcă mi-e foarte urît să mă mut. —

Vă rog primiţi salutările mele respectoase şi sărutări de mîini Doamnei Maiorescu.

1893 Iulie 24 Aachen

N. Basilescu

III

Cauterets (Hautes-Pyrénées)
Hôtel d'Angleterre.
Mercuri, 28 Iulie/9 Aug. 1893

Iubite D-le Basilescu,

Mi-ai făcut o mare plăcere cu scrisoarea D-tale din Aachen. (Şi pe cea din Buc. am primit-o, împreună cu cele 2 mari plicuri anuar, la care lucrez). Fireşte că te-a impresionat Pesta, Berlinul, domul din Colonia. Şi acum îţi esplici necazul meu pe Pomp. Eliad, cînd venise de la Paris copleşit, nemulţumit etc. Pentru Dumnezeu ! dar simplul fapt de a fi avut prilejul să *vezi*, să vezi cu ochii tăi, în realitatea lor intuitivă, produsele artei de atîtea secole de civilizaţie este nepreţuit de important şi unic pentru un om de cultură. Căci toate se pot lua din cărţi, dar aceasta nu ; aici trebuie sensaţia directă !

Îmi pare bine şi de judecata D-tale cu minte asupra progresului ungurilor, visibil în Capitala lor. Insultele à la Lucaci nu pot distruge faptul, că ne-au întrecut în cultură. *Disce ab hoste* !

Pe Evolceanu din Berlin îl cunosc ca pe un cap extraordinar de inteligent. N-ai putea lega D-ta o mai deaproape relaţie cu el şi cu Mehedinţi, scriindu-le din Aachen şi continuînd corespondenţa ? — Sunt oameni de viitor, şi ar fi bine să-i atrageţi în cercul D-vstră.

Deocamdată poţi propune din partea mea la toţi 3 (şi la Teohari Anton.[escu]), să-mi scrie pe la 1/13 Sept. la Bucureşti amănunte asupra felului şi terminării studielor lor. Căci eu, putînd face ceva în Comisia budgetară pentru anul 1, apr. 1894—31 martie 1895, aşi fi din toată inima dispus să le înlesnesc cariera în ţară, d.e. prin crearea unor catedre cu începere de la 1 oct. 1894, *dacă* pot isbuti[4].

Nu-mi scrii nimic despre sănătatea D-tale. Trebuie să te fi obosit şi drumul şi Pesta şi mai ales Berlinul. Cum îţi merge acum ? Ce cură urmezi ? Te-a pus doctorul din Aachen la mercuriale ? Cum îţi priesc băile ? —

Noi mai rămânem aici vr'o 10 zile. Apoi 2 zile Paris (Hôtel Continental ; poţi scrie şi la această adresă, dacă nu-mi răspunzi îndată la Cauterets). De aci prin Interlaken la ,,Kurhaus Schuls-Tarasp" (*Schweiz*), unde ne întîlnim cu fiică-mea, şi pe la 26 august stilul nostru la Viena, ,,Wien hôtel Sacher".

Îţi scriu aceste adrese ca nu cumva să ne pierdem de urmă pentru întîlnirea de la Viena pe la 26 august.

Salutări de la nevastă-mea şi o prietenească strîngere de mînă de la

T. Maiorescu

---

[4] Pasajul acesta prezintă interes pentru acţiunile lui Maiorescu ca rector al Universităţii din Bucureşti. Intenţia de a promova în posturi de răspundere elemente pe care le considera înzestrate rezultă şi din unele scrisori adresate de Basilescu lui Mihail Dragomirescu şi P. P. Negulescu. Celui dintîi, N. Basilescu îi comunica la 21 ianuarie 1894 : ,,Azi am fost la d. Maiorescu şi am pus învăţămîntul românesc la cale ! Iacă ce a hotărît : să creeze două locuri de agregat în Bucureşti şi două în Iaşi. În cel din urmă vor fi trimişi Negulescu şi D. Evolceanu (spune-le) — se-nţelege, dacă va putea ; în cel de-al doilea eşti menit tu". Aceste date şi documente arată în ce măsură cariera multor personalităţi de seamă din cultura noastră se leagă, cel puţin la origine, de acţiunea de selecţie şi promovare întreprinsă de Maiorescu.

IV

Domnule Maiorescu,

Aseară eream foarte rău; cura cu mercuriale, băile şi apa, cred eu, că mi-au adus durerile cumplite de cap şi o dispepsie.

Însă frumoasa şi binevoitoarea D-voastră scrisoare m-a înviorat aşea, că azi d-rul mă găsi vesel şi fu mulţumit „de ma bonne mine".

Mi-a părut peste măsură bine că s-a întîmplat să gîndesc unele lucruri ca şi D-voastră. Întotdeauna am socotit că pentru propăşirea unui început de civilizaţie e absolut necesar a întrupa cît se poate mai mulţi indivizi, pentru o direcţie sănătoasă şi de adevărat progres; că pentru a lupta cu succes, mai ales în condiţiunile actuale ale ţării noastre, nici o forţă nu trebuie negligeată, ci încercate toate mijloacele, ca să fie atrase toate (care sînt active) în cîmpul luptătorilor celor sănătoşi, şi asta se înţelege de la sine că eu socotesc astfel tabăra noastră.

De multe ori m-am gîndit la Proca şi îmi pare atît de rău că nu face parte dintre noi. Dacă ar fi venit barim 3 seri la Junimea, cred că ar fi fost biruit. Erea mijloc să-l atragă Dragomirescu sau Negulescu în adunările de la Atanasescu; dar cel dintîi e prea dur uneori în raporturile lui şi prin urmare a îndepărtat mai mult decît a apropiat sufletul de sensitivă al aceluia; iar Negulescu prea rece în relaţiile lui de început, prea compassé, are aparenţa unui pedant şi afectat academician, încît nici el nu l-a putut face să se entuziasmeze de noi şi în fine, Atanasescu mărginit, nehotărît în credinţele lui, e incapabil să încălzească pe cineva pentru ceva ce ar aduce o schimbare în sufletul aceluia. Numai Dvoastră, dacă ar fi venit încă de două ori la serate, l-aţi fi putut influenţa.

Dacă ar fi curios numai să ne cunoască, eu cred că ar fi al nostru.

Cu totul deosebită stă chestia pentru Coşbuc.

Dar dacă i s-ar tolera neajunsurile caracterului său? Cîte n-aţi tolerat D-voastră![5]

Asta-mi aduce aminte pe Caragiale. Însă acesta, conştient sau nu, dar e o forţă pornită într-o hotărîtă direcţie şi merge pe ea prea de mult şi prea repede ca să se mai poată schimba. E întocmai ca un vagon care a fost mult şi iute tîrît de o maşină, de la un timp însă se desprinde întîmplător, dar totuşi merge după celelalte, cu toate că acuma e scăpată maşina de o greutate şi cu toate că el, de ar avea conştiinţă, ar crede că e independent şi că merge cum îi place.

Nu v-am spus în scrisoarea precedentă a mea — destul de descusută de altmintreli — nimica despre cei din Berlin. Am găsit în prima zi pe T. Antonescu după adresa ce-mi dedeseţi D-voastră şi a doua zi ne-am găsit şi cu ceilalţi doi la mine la hotel, după ce făcusem seara la teatru cunoştinţă cu Evolceanu. Toţi mi-au plăcut foarte mult şi îmi pare mai ales bine că Mehedinţi mi-a împrăştiat reserva prea pronunţată pe care o avusesem faţă de el mai nainte; nişte mici şovăiri ale lui mă cam preveniseră-n contră-i şi îl şi vorbisem mult de rău, din care cauză nici nu mă cinstise cu un exemplar din teza lui, dacă nu mă voi fi înşelînd. El, ştiam că e foarte inteligent şi despre cei doi, pe cît mi-a fost cu putinţă să mă încredinţez, mi-au părut asemenea capete distinse. Am discutat despre multe lucruri cu ei; a venit vorba de Junimea, citiseră articolele lui Negulescu şi Dragomirescu şi le plăcuse mult. Toţi trei erau încîntaţi de cum merg iarăşi „Convorbirile".

După cîte am văzut sînt şi ei admiratorii D-voastră şi vă consideră, nu numai pe tărîmu-literar, dar şi politic, ca adevăratul promotor al ideilor, care, ei sînt siguri că vor domina progre[7]

---

[5] Din felul cum N. Basilescu se referă la „chestia pentru Coşbuc" deducem o familiarizare a sa cu atmosfera de culise a cercului de la „Convorbiri": „Dar dacă i s-ar tolera neajunsurile caracterului său? Cîte n-aţi tolerat D-voastră!" Recunoscînd public „marele talent" al lui Coşbuc, criticul autorizat al „*Junimii*" aplică în aceşti ani faţă de poet, ca de altfel şi faţă de Caragiale, o anumită „strategie literară". La sugestiile insistente din Berlin ale grupului Negulescu—Dragomirescu—Evolceanu, de a se lua prin „Convorbiri" şi prin pana lui Maiorescu o apărare mai fermă a lui Coşbuc, învinuit de plagiat, criticul găseşte suficientă replica lui Evolceanu, iar altă dată le răspunde cu argumentul că nu se poate şti din Berlin ce merge şi ce nu merge în climatul din ţară. Schimbul de scrisori dintre Basilescu şi Dragomirescu—Evolceanu din Berlin vine să completeze cu noi date mărturiile existente în „chestia pentru Coşbuc". În lumina lor, nu trebuie exclusă probabilitatea ca unele opinii ale lui Basilescu despre Caragiale şi Coşbuc, exprimate în aceşti ani, să reproducă păreri rostite de Maiorescu în intimitatea cercului de la „Convorbiri literare". *Însemnările zilnice* (partea needitată încă) reţin pentru 8/20 noiembrie 1899: „Dragomirescu insistă pentru introducerea lui Caragiale în *Comitet* (la „Convorbiri literare" — *n.ed.*), dar nu s-a primit".

sul civilizării noastre. Nu ştiu însă pînă la ce punct poate cineva să se-ncreadă. Eu sînt încrezător. În orice caz, socotesc că singurul drum ce le e posibil pentru activitatea lor intelectuală culturală este cel ce l-aţi deschis D-voastră, încît rămîne de discutat cine va fi în cap, lucru de altfel secundar. Mehedinţi e foarte ambiţios, ceea ce dă acţiunilor lui o nuanţă puternică de nestatornicie. Dar niciodată nu va lucra într-un sens opus, căci dată fiind urzeala de temelie a culturii lui şi inteligenţa lui limpede îi va fi imposibil ; şi dacă e vorba de întîietate, ceea ce desbină asemenea pe Negulescu şi Dragomirescu, s-o aibă cel care ar fi inteligent şi evident că acela o va avea. În orice caz, acuma continuarea reformei ideilor noastre politice şi literare cred că nu va mai fi concentrată în capul unuia singur. Mehedinţi în literatură n-are să însemne nimic, cu toate că acuma e încîntat de Geografia lui, dar în ceailaltă direcţie poate avea totul, nu ştiu ; însă e om şi de concepţie şi de acţiune.

M-au întrebat de pe la noi şi le-am spus cum merg de bine serile, apoi le-am vorbit de noul volum al lui Coşbuc, pe care nu-l cunoşteau, am povestit unele din poeziile lui şi au fost entuziasmaţi : ochii cei fini azurii ai lui Evolceanu străluceau de lumina entusiasmului inteligent, Mehedinţi măsura odaia în lung şi făcea gesturi cu capul, cu mîinile, cu tot corpul şi vorbea de Unguri, de Ruşi, de Dacia. Cu toţii eream cutremuraţi de fiori de plăcere, ochii lui Teohar rîdeau sub ochelari, cînd făceam combinări de alianţe, războaie fericite, linii de hotare, capo d'opere de artă, şi cîte alte planuri frumoase şi atît de repede ţesute. Apoi plecam înfierbîntaţi, sărind scările de la al treilea etaj în cîteva salturi şi fuga la monumentul Victoriei, tocmai sus în vîrful turnului, continuînd mereu conversaţia caldă.

Ne-am dus şi la operă, se cîntau *Hughenoţii* . . . şi pe unde n-am fost ! pretutindeni am colindat şi numai în două zile. Ne despărţeam la 11 noaptea, mîncam cu Mehedinţi împreună, însă Evolceanu sta pe aceiaşi stradă, 100 de paşi departe de birtul nostru şi cînd isprăvea masa, nu ştiu, dar găsea pe Mehedinţi cu halba de bere neisprăvită, pe care o bea în hatîru meu, căci el nu obişnuieşte decît lapte, îl silea să toarne restul în fugă pe gît şi apoi iarăşi hoinăreală. Mă dureau picioarele din genunchi de atîta umblet, mai ales că eream cam epuizat de drum, însă nu le simţeam decît seara la culcare.

Aş mai fi stat la Berlin desigur dacă nu mă gîndeam la zilele ce pierdeam pentru băi. Cînd am plecat, a 4-a zi de dimineaţă au venit cu toţi 3 la mine la hotel la 7 dimineaţa, am mai stat de vorbă, m-au condus la gară şi m-am despărţit cu mare părere de rău de ei.

În privinţa celor ce-mi scrieţi să le comunic, am s-o fac cît de curînd şi sînt foarte mulţumit că-mi daţi această plăcută sarcină, Mehedinţi era hotărît să meargă la insula Rügen şi Evolceanu la băi la Carlsbad, fiindcă sufere de stomah, dar Teohar rămîne la Berlin, aşea că le voi trimite scrisorile prin el.

Înfine la Colonia. Am văzut catedrala după cum v-am spus. Cînd mi-a ţîşnit naintea ochilor, de cum am ieşit de sub podul peste care trece trenul, am rămas înmărmurit de farmec. Nu gîndisem că pot avea vreodată în faţă ceva aşea de frumos. Nu mă mir însă de loc, că omul a putut avea un vis sublim, dar mă mir, cum de a fost atît de supusă natura inertă ca să se lase a-l întrupa. Pare că nu e materia brută, care a slujit pentru întruparea acelei idei divine. Cum se înalţă de mîndre şi uşoare cele două turnuri, două gînduri puternice zidite din alte nenumărate idei aninate una deasupra alteia, înălţate una de alta pînă sus, sus . . . Şi care să fi fost în natura brută modelul care să-l inspire ? unde să fi găsit artistul divina concepţie ? În munţi ? în nouri ? Dar munţii sînt greoi, stîncile atît de apăsate stau una deasupra alteia, atît de sălbatice şi dure sînt stanele de piatră că ar fi absurdă o încercare de comparaţie. Şi formele pe care le iau nourii sînt sfîşiate, sînt ruine barbare, nehotărîte, că oricînd ai vrea să găseşti modelul acelei superbe construcţii, nu-ţi este cu putinţă să-l afli în ei. Unde a găsit dar omul idealul de imitat, parcă un ideal original s-ar putea imita. Desigur, că e o mare rătăcire, să-l cauţi aiurea şi nu în capul celui care l-a visat şi l-a spus.

Acum mai mult ca oricînd sînt convins că ideile omeneşti şi mai ales cele artistice sînt împreună cu creerul care le naşte ceva distinct de tot restul existenţei. E atît de absurdă explicarea prin imitarea naturei, cum ar fi absurd să se susţie că în natură plantele imitează mineralele, animalele pe plante ca să-şi manifeste formele. Fiecare din ele şi are o anumită materie trecută prin toate fazele din urmă şi toată puterea de manifestare a lor e în ele. Dacă împrumută ceva de la natura inferioară, o formă superioară e numai material brut, pe care aceasta din urmă îl transformă după chipul şi asemănarea ei. Aşea se întîmplă cu totul în natură, aşea şi cu arta şi se înşeală grozav cei care o consideră ca ceva artificial, ca o excrescenţă. Această ideie greşită vine desigur din pricină că arta are nevoe de o manifestare, de o încorporare materială. Aici e aceiaşi greşeală ca şi la explicarea limbei printr-o convenţie anterioară ; greşeală de explicare provenită tot din pricină că limba erea considerată ca ceva artificial şi poate că această judecată provenea din pricină că şi în vorbire ideia tot material se manifestă. Ceea ce este manifestat trebuie să fie material sensibil, căci altfel nu se poate spune. Dar materia intuitivă nu e decît un mijloc de comunicare, nicidecum însă nu are o parte activă în naşterea ideilor.

Adevăratul şi singurul părinte este creerul omenesc, iar restul naturii, un simplu aliment. Cine nu vede în operile de artă decît experienţele răsleţe din natură, acela e întogmai ca un om care nu cunoaşte o limbă şi s-apucă să citească cuvinte, fiindu-i ştiut numai alfabetul. Cine nu vede ideia independentă desprinzîndu-se ca sensul unui cuvînt din formele sensibile prin care este exprimată, acela nu înţelege ce înseamnă artă. Modelul domului din Colonia nu se poate găsi aiurea nicăeri, decît privindu-l şi înţelegîndu-l. Concepţiile capului omenesc sînt un produs, deşi nu independent născut, însă independent de restul naturii o dată născut. Ele sînt ca mirosul florilor, care nu seamănă cu nici unul din organele plantelor; care miroase nu fiindcă floarea trăieşte lîngă alte flori, ci fiindcă e o existenţă a parte, o inflorescenţă, o supercrescenţă a plantelor, vie, nu moartă.

Arta seamănă cu mirosul ce-l exală floarea trăind, nu cu parfumurile extrase; ea nu e artificiu, ci viaţă trăitoare.

Mirosul florilor însă nu poate produce, nu se poate întrupa în ceva ca ideile; acestea se întrupează şi se întrupează mai frumos decît orice se poate manifesta în natură. Domul din Colonia e de faţă, el e cel mai puternic argument pentru cine vrea să înţeleagă şi să fie sincer, dacă a înţeles. Domul din Colonia, ca tot ce e artă, nu e ceva artificial (arta nu e industrie), ci e un produs superior al existenţei, poate cel mai superior; arta se naşte, creşte ca orice altă viaţă, căci ideia nu e moarte, ci viaţă, care trăieşte mai mult ca celelalte fiinţe ale naturii, togmai fiincă e cea mai superioară şi de aceia poate să se şi reproducă atît de cu greu.

Am văzut şi capela de aici. O parte, cea mai frumoasă, care formează mijlocul construcţiei, e o imitaţie după sacristia din Köln; corul e mult mai puţin artistic decît octogonul, iar restul de abia merită atenţie.

Vă scrisei o scrisoare lungă, desigur prea lungă chiar. Numai dacă aş fi exprimat clar ceia ce am gîndit, căci altfel ar fi o lungă galimatias. În cazul întîi, cel bun, sper să mă iertaţi că atentai atîta la orele D-voastră de repaos. Acum isprăvesc, rugîndu-vă să spuneţi Doamnei Maiorescu cele mai alese sentimente de recunoştinţă şi adînc respect, iar D-voastră primiţi salutările mele şi mai multe altele, pentru care nu găsesc vorbe.

1893 Iulie 31

Aachen, hotel Elefant

N. Basilescu

V

Cauterets, Vineri, 6/18 Aug. 93

Iubite D-le Basilescu, ce bine venită e scrisoarea D-tale cea lungă! D-ta simţi mult, gîndeşti mult, dar arăţi puţin. Mai bine, decît contrarul, fireşte; dar e bine şi cînd arăţi. După prea scurta scrisoare d'întîi, a doua a adus completarea dorită, şi în privinţa impresiilor artistice şi în privinţa zilelor petrecute la Berlin cu Mehedinţi, Evolceanu şi T. Antonescu.

Gîndesc şi simt ca şi D-ta despre necesitatea împreună-lucrării elementelor sănătoase într-un cerc foarte intim legat, şi la sfîrşitul vieţei mele toată mintea şi o parte a inimei îmi sunt concentrate spre aceasta, din dragul lucrului în sine, din iubirea capetelor accesibile adevărului şi frumosului. Şi D-ta şi cu mine ne înţelegem cu atît mai bine întru aceasta, cu cît amîndoi sîntem lipsiţi de slăbiciunea (sau de tăria? vezi Carp) ambiţiei de preponderanţă personală. Sunt aşa de lipsit de asemenea secături, încât nu pot înţelege bine lupta personală între Dragom. [irescu] şi Negul. [escu], sau între Mehed. [inţi] şi alţii. Aci stă un pericol al viitorului, şi noi — modeştii — trebue să-l conjurăm. — Dar despre aceste la toamnă, în cercul nostru din Bucureşti.

Scrisoarea D-tale din urmă nu e totuşi destul de lungă, şi iar trece prea laconic peste starea D-tale fisică. „Cura cu mercuriale, băile şi apa mi-au adus durerile cumplite de cap şi o dispepsie"... Şi atîta tot? Dar cum şi de ce? Care e doctorul care te caută acolo? Îţi inspiră încredere? Ce zice despre pieptul D-tale? Ce speranţă îţi dă pentru boala specifică? Nu vine dispepsia din mâncare rea? — Ştii că eşti încă prea sălbatic în cele fisice; trebuie *cu stăruinţă* să te civilizezi în această parte, să te fereşti de răceală, să te îngrijeşti de mâncare, în limite raţionale. Şi adaptarea posibilă a acestei raţionalităţi trebuie să ţi-o faci, fireşte fără moleşire.

Beai destulă bere *bună*? Ai intercalat pe la 4 ore o ceaşcă de şocolată? Sînt bune pe la cofetăriile prusiene („Conditorei"), şi nu scumpe.

Ce impresie totală ai D-ta asupra tratamentului ce-l urmezi la Aachen?

Îmi spuneau băieţii la Paris că ţi-a părut că Dr. Schachmann mi-ar fi spus — după cercetarea D-tale acasă la mine — , că eşti tuberculos. Aceasta nu este exact. Dacă mi-ar fi spus aşa ceva, ţi-aş fi spus-o, şi-aş fi spus-o din princip. Eu însumi sînt nepăsător de moarte ca de ceva posibil orcând şi inevitabil în definitiv, şi ţin ca toţi oamenii cu aplecare filozofică, întrucât sunt accesibili convorbirilor mele, să fie tot aşa de nepăsători. Dar Schachmann nu avea nici o nelinişte în privinţa D-tale.

Nu cruţa banii la Aachen, când e vorba de sănătatea D-tale. Şi dacă poate mâncarea la otel nu e bună (e cam eftină plata ce mi-ai scris-o), intercalează-i peste zi reconfortante de aiurea, bere, şocolată, o „Fleisch-Pastete" etc., şi aceasta din urmă pe la „Conditorei".

Noi plecăm poimâine de aici, suntem 2 zile la Paris (hôtel Continental), apoi vr'o 3 zile la „*Interlaken, Schweiz, posterestante*". Pe la 18/30 August la „*Kurhaus Schuls-Tarasp, Schweiz*" şi pe la 25 Aug./6 Sept. sau 26 Aug./7 Sept. la Viena, hôtel Sacher.

Al D-tale

T. M.

P.S. Nu uita că ne întîlnim la Viena, şi dacă îţi lipsesc bani, mai am eu ceva disponibil pentru D-ta, şi înainte de Viena.

VI

[fără dată: între 9/21 aug. — 12/24 aug. 1893-Nota edit.]

Domnule Maiorescu,

Ce bun aţi fost pentru mine că mi-aţi răspuns atît de repede! După ce am trimis scrisoarea mea din urmă am fost nespus de chinuit şi regretam amar, că n-am mai ţinut-o. Nu-mi aduc aminte ce voi fi scris acolo în total, dar îmi reveneau în urmă frase reslețe, care mi se păreau ridicule. Erea prima scrisoare în care nu mă mai conţinusem, unde n-am fost timid faţă de D-voastră şi cu toate că e mult de cînd voiam o dată să ştiu de la D-voastră dacă nu sînt un idiot, însă lămurirea, pe care o dorisem, mă înspăimînta, după ce izbugnise în sfîrşit. E bine să fii cinstit şi dacă poţi să fii sincer să arăţi de ce eşti capabil. Nu doar că mă credeam, nici nu mă cred foarte inteligent, dinpotrivă. Însă ceva cinstit mi se pare că sînt şi de multe ori am avut mustrări, mai ales după atîtea binefaceri, că nu puteam să vă arăt cît preţuiesc de puţin şi cum nu le merit. Uneori îmi venea să vă scriu o scrisoare plină de prostii, numai ca să nu mă mai cîntăriţi prin tăcerea mea, prin atîta lipsă de sinceritate. În urma scrisorii mele mi se pare că mi-am ajuns scopul şi am fost mulţumit pînă am trimis-o.

Dar oricît ai fi de cinstit, totuşi (eu numai sau cîţiva) o mare cantitate de necinste rămîne, care te mustră pentru o faptă bună, ca şi cum ai fi făcut din contră un rău. Aşea eream atunci. Acuma însă îmi aduc aminte altfel scrisoarea şi mi se pare, că nu merita atîta tapaj în sufletu-mi, că n-am spus mai nimic, pentru ca să-mi satisfac îndestul mulţumirea de a fi cinstit şi mă dojenesc că am fost atît de josnic ca să mă alarmeze aşa de puţină expansiune sinceră. Cum vedeţi, nu doar că consideram scrisoarea mea cine ştie ce blagă de idei, dar din alt punct de vedere am pus oarecare interes, să vorbesc atîta de ea.

Am scris celor de la Berlin şi am şi primit răspuns de la Evolceanu şi T. Antonescu. Cel dintîi, după cîte pot citi eu printre rînduri, e foarte mulţumit. El însă e cam obscur, vorbeşte de un Dianu, acesta se vede că a făcut aceleaşi studii, care s-ar putea prezenta naintea lui pentru catedră; că merită să o ia, că a făcut studii bune şi pentru el dacă o fi şi pentru Iaşi e mulţumit. Felul lui de a scrie îşi cam aduce cu al meu. Cel de al doilea zice că ar fi mulţumit să i se mai prelungească bursa încă pe un an, ca să viziteze Grecia şi Italia. În fine, vă vor scrie ei direct D-voastră.

Să vă spui acum ceva şi de cura mea. Am făcut 17 fricţiuni de mercur pînă azi şi tot atîtea băi. Vă spuneam că m-a găsit Dr bine în zioa cînd primisem scrisoarea D-voastră dintîi. De atunci mi-a mărit cantitatea mercuriului de la 4 la 5 gr., precum şi căldura băilor a ridicat-o la 29° R. Le suport perfect, pieptul îmi merge bine; n-am tuşit deloc de cînd sînt aici. Acuma nu mai am nici dureri de cap, care am constatat că proveneau din pricină că nu-mi puneam comprese în timpul băii, nu mă mai doare nici stomahu. Cum vedeţi, îmi merge bine de

tot. Mă plimb de vreo cîteva zile mult, am făcut cunoştinţe cu Români care sînt foarte mulţi pe la Aachen şi mă plimb cu ei. În privinţa mîncării, vă scrisesem rău că pensionu dă pentru 5 mărci şi cina, nu înţelesesem bine.

Pînă ieri, cîte-o zi cinam în altă parte, de ieri am început regulat să-mi iau şi o ciocolată la 5.

Banii cîţi îi luasem, cu toată economia, nu mi-ar fi de ajuns ; însă lăsasem ceva nevesti-mi, peste ceea ce credeam eu că ar cheltui la Caracal, şi i-am scris să-mi trimită.

Vă rog, să-i spuneţi Doamnei Maiorescu sărutări de mîini de recunoştinţă şi D-voastră o respectoasă strîngere de mînă de la

N Basilescu

CONSTANTIN T. STOIKA

Comemorare a 80 de ani de la naştere

Constantin T. Stoika s-a născut la 23 februarie 1892 la Buzău şi a beneficiat în familie de o atmosferă intelectuală care a stimulat aptitudinile sale artistice. Elev în timpul şcolii secundare la Braşov, Buzău şi Piteşti, el a fost îndrumat către clasicismul antic de către profesorii N. Sulică şi Cuţui, cu care studiază autori ca Tacit şi Lucreţiu. De aici încolo va rămîne în tot timpul scurtei sale existenţe un admirator entuziast al culturii antichităţii clasice şi se va dedica traducerilor din poezia latină, pe care doar moartea atît de timpurie l-a împiedicat să le ducă la bun sfîrşit. Din 1912 el devine colaboratorul statornic al revistei „Viaţa Nouă" condusă de Ovid Densusianu, precum şi al altora ca „Noua revistă română", „Săptămîna", „Ramuri", „Versuri şi proză", „Neamul românesc literar". Înfiinţează şi conduce revista „Poezia", care s-a bucurat de colaborarea unor autori de valoare, dintre care citäm pe G. Murnu, Ov. Densusianu, M. Dragomirescu, Victor Eftimiu, M. Săulescu, G. Galaction, Duiliu Zamfirescu, I. Valaori etc.

Mentorul spiritual al lui Const. T. Stoika a fost profesorul Ovid Densusiänu, în cercul căruia s-a format şi activat şi elocvente sînt în acest sens cuvintele scrise de poet de pe cîmpul de luptă mamei sale, în care o roagă ca în cazul în care va muri: „să-mi strîngi atunci cărţile şi manuscrisele şi să le încredinţezi pe acestea din urmă domnului Densusianu, rugîndu-l a le tipări. *Lîngă el m-am învăţat a cunoaşte frumosul şi am iubit în el ştiinţa şi pe artistul desăvîrşit*" (*subl.n.*).

Dar o moarte tragic de timpurie îl smulge pe Const. T. Stoika acestor preocupări, căci poetul cade eroic în timpul războiului pentru întregirea neamului la 23 octombrie 1916 pe muntele Suru pe creasta din faţa satului Titeşti (scriind pînă în ultima clipă *Însemnări din zilele de luptă*, tipărite de căpitanul Titus Stoika cu o prefaţă de Ov. Densusianu în 1921) şi este înmormîntat în cimitirul eroilor pe dealul „Mlacii"[1].

O trăsătură esenţială a lui Const. T. Stoika — subliniată de toţi cei ce l-au cunoscut — a constituit-o afinităţile sale pentru clasicismul greco-latin. Iată ce spune în acest sens regretatul critic Perpessicius: „Visurile lui, însă, cel puţin acelea pe care apucase să le mîngîie şi să le înfiripeze în viaţă, stăruiesc şi astăzi în paginile albe, ca lespezi de marmură curată, pe care versurile lui sînt cea mai frumoasă inscripţie. Poezia lui Constantin T. Stoika e un ciudat şi interesant amestec de parnasianism şi simbolism. Afinităţile lui îl mînau cu deopotrivă alegere înspre izvoarele clasice, spre versul cu rezonanţă de aramă al lui Lucreţiu, dar şi

---

[1] Pentru împrejurările morţii eroice a lui Const. T. Stoika cf. Lt. col. Florian Tucă, *In Memoriam*, Bucureşti 1971, Ed. Militară, p. 80.

spre poezia de molcome peregrinări în ţinutul amintirilor a unui Henri de Régnier, de pildă" [2]. N. Davidescu afirmă, printre altele, următoarele: „Ar fi cel mai frumos omagiu adus unui scriitor a cărui viaţă s-a încheiat la 24 de ani, şi a cărui cultură clasică îi îngăduia să cunoască în original întîiul aforism al lui Hippocrate, sau traducerea lui latină: *ars longa vita brevis*" [3]. Demn de reţinut în acest sens este şi faptul că poetul C. T. Stoika a împărţit în 1914 cu Perpessicius premiul Hillel al Facultăţii de litere din Bucureşti cu subiectul propus „Tălmăciri latineşti în româneşte" pentru traducerea Invocaţiei către Venus din *De rerum natura* de Lucreţiu.

În cele ce urmează prezentăm două materiale inedite care atestă încă o dată preocupările clasice ale poetului erou C. T. Stoika.

Gh. Ceauşescu

Cum aminteam şi în rîndurile introductive, Const. T. Stoika intenţiona să traducă în hexametru întregul poem *De rerum natura* al lui Lucreţiu. Parte din fragmentele traduse au fost tipărite în diferite publicaţii. În rîndurile ce urmează publicăm un fragment rămas pînă astăzi inedit şi intitulat de către traducător *Triumful Spiritului* (Lucreţiu, I, v. 49—71).

LUCREŢIU, *DE RERUM NATURA*

Triumful Spiritului

A vieţii prozaică grije, o, Memiu, îngroap-o'n uitare,
Şi'n sfere mai'nalte, senine, gîndirea ta las-o să zboare!
Aceste şiraguri de versuri sînt scrise cu trudă amară,
Şi calde simţiri de prieten, într'însele adînc tremurară.
Aruncă-ţi, spre ele privirea, ş'în urmă, le arde'n cămin
De crezi că veşmîntul lor candid n'ascunde un farmec divin.
Aci, vei cunoaşte-orice lege ce strînge în lanţuri Pămîntul,
Şi Cerul şi toţi Muritorii; Cum blîndă Natură clădeşte
Şi Fiinţe şi Lucruri; cum Viaţa răsare, vibrează, sporeşte;
Şi'n urmă, cum, iarăşi Natura (cînd Moartea le-arată mormîntul)
Din nou, le transformă pe toate, aşa cum au fost la'nceput!..
Şi spre-a se pricepe şi tîlcul acestor eterne-elemente, cuvîntul,
Ce'ntinde rodirea în Lume şi'ncheagă şi Viaţă şi Lut:
„Materie" — „Atomi" şi „Principii" — le-am zis!
Cînd omul zăcea în neştire, în haosul vieţii — şi gîrbov
Sub piatra credinţei păgîne altar spre zei înălţa
Cînd, capul, din norii albaştri, Religia, cruntă-şi scotea;
Din nori, cu priviri monstruoase pe oamenii simpli-îngrozind;
Iar oamenii'n noaptea neştiinţei, o rază, un drum, negăsind, —
Plecaţi se tîrau mai departe în vechile strîmte hotare, —
Doar unul, născut în Elada, un om îndrăzni să-şi ridice
Privirea spre boltă şi bolta, cu gîndu-i măreţ s'o despice;
Să sfarme statui şi altare, să smulgă pe om din neştiinţă,
Şi singur, dar fără de teamă, să-nfrunte deşarta credinţă.
Nici faima eternă în care gîndirea pe zei i-a-mbrăcat;
. . . . . .

După manuscris. Cartea I, 49—71.

---

[2] Perpessicius, *Opere*, vol. III, Bucureşti, 1971, p. 151.

[3] N. Davidescu, recenzie la volumul *Poezii* de Const. T. Stoika, în „Profile literare", anul III, 1 iulie, 1928, p. 21. Alte referinţe vezi la Paul Papadopol în articolul *Const. T. Stoika şi clasicismul*, în „Orpheus", 1928, anul IV, nr. 4, p. 21—25 şi D. Murărăşu *Const. T. Stoika — Activitatea literară*, sub tipar ca studiu introductiv la ediţia *Const. T. Stoika, Scrieri* în curs de tipărire la Editura Minerva.

Const. T. Stoika terminase aproape de redactat o amplă lucrare despre traducerile româneşti din poezia latină, de la curentul latinist pînă în 1910. În anul 1928 Paul Papadopol în revista „Orpheus" deplîngea pierderea manuscrisului în următorii termeni :„Dar clasicismul lui Stoika se vede mai cu seamă (şi aici pierderea este cu adevărat ireparabilă) din faptul că, printre lucrările sale, răvăşite şi distruse aproape în întregime de cine ştie ce călcîi inamic sub ocupaţie, în fosta lui locuinţă din str. Ţepeş Vodă nr. 15 din Bucureşti, ar fi fost o monografie a traducerilor din latină, de la curentul latinist pînă astăzi. Pentru noi, care ne îndeletnicim sporadic cu cercetări de asemenea natură, munca aceasta pierdută pentru totdeauna este într-adevăr o pagubă. Nu putem încheia decît cu gîndul înecat de durere că mîna războiului n-a putut scuti nici astfel de suflete, nici astfel de opere.

O mai fi existînd manuscrisul lui Const. T. Stoika?"

Prin pioasa străduinţă a lui Titus T. Stoika au fost regăsite două fragmente din această lucrare, din care publicăm unul în rîndurile ce urmează.

VII. ALTE TRADUCERI. SPRE O LITERATURĂ SĂNĂTOASĂ PRIN TRADUCERI DIN POEZIA LATINĂ

Precum am putut urmări, traducătorii noştri nu sînt numeroşi ; şi din acei care îi avem, numai puţini au realizat opere de luat în seamă. Prin traduceri temeinice nu trebuie să înţelegem numaidecît opere care să se ridice peste frumuseţile originalului. Limba noastră e prea tînără pentru a putea pune la îndemîna unui traducător materialul larg morfologic, sintactic, ori vocabularul întins pe care le cere literatura clasică cristalizată veacuri încheiate. Ceea ce, însă, putem pretinde traducătorilor noştri este un simţ mai osebit al formei şi acel cult sacru pentru operele traduse.

Numai în acest fel se poate menţine de-a lungul operei sufletul ei şi, ca o consecinţă, sufletul clasic poate fi pus la serioase contribuţii în sărăcia de inspiraţie a vremurilor noastre.

Dar comunicativitatea de la traducător la original nu se poate ajunge decît dacă sufletul traducătorului e pregătit pentru înălţimi de artă mai deosebite, printr-o cultură largă şi variată. Poezia clasică are frumuseţi nebănuite şi neatinse de vreo altă literatură ; aceste frumuseţi trebuiesc surprinse însă prin procese sufleteşti superioare şi printr-un simţ al intuiţiei remarcabil.

Traducătorii de poezie clasică trebuie să fie înainte de toate suflete înclinate prin natura lor spre poezie ; altfel, traducerile sînt uscate, ştiinţifice, reci — şi flexibilitatea cugetării şi armonia facturei celor mai meşteri ai formei şi mai sculptori ai gîndirii — rămîn calităţi sterpe şi ţărmuite. Traducătorii fără simţ literar înnăscut, înăbuşe frăgezimea şi strălucirea poeziei clasice, şi, credem că, în parte, şi acestor traducători se datoreşte faptul că vigurosul stejar al clasicismului e azi o bîrnă putredă şi tolerată.

Un alt neajuns e acela că din clasici s-au tradus numai în parte opere reprezentative prin formă şi conţinut ; neofiţii... traducători tălmăcesc ce le cade în mînă, şi noi n'avem un public cititor pregătit ca să consulte la izvoare traducerile ce li se dă.

Poezia clasică prin aceasta pierde, şi cu ea pierdem şi noi toţi aceia care vedem cu îngrijorare cum se accentuează din zi în zi depărtarea preocupărilor celor mulţi de la literatura, arta şi ştiinţa clasicismului ;

Poezia clasică prin aceasta pierde — şi cu ea pierdem şi noi care constatăm desnădăjduiţi stagnarea limbei noastre prin lipsa unor elemente fecundătoare de energii intelectuale şi sufleteşti,—pe care le-ar putea aduce numai poezia bătrînă şi cuminte a marilor poeţi clasici.

Aceasta o spunem cu atît mai mult cu cît s-au găsit în ţara noastră chiar...profesori care să scrie cărţi cu titluri ca acesta : Limbele clasice trebuiesc şterse din programul învăţămîntului secundar [4].

S-a susţinut atunci cu autori de greutatea lui René Descartes şi Stuart Mill. Spre norocul literaturei noastre, însă, acei ce susţineau aceasta nu înţeleseseră pe autorii ce-i citau ; şi s-a reacţionat atunci energic şi poate pentru totdeauna contra ... usurpatorilor nepregătiţi ai clasicismului [5].

---

[4] de S. Niculescu — Brăiliţeanu, tip. C. Göbl, 1896.

[5] „Convorbiri Literare", an. XXX (1896) p. 561—565.

Să fim totuşi mulţumiţi că din zi în zi se înveder ează interesul pentru traduceri din poezia clasică, lucrate cu îngrijire şi cu mult entuziasm. Dintre poeţii mari, Virgiliu şi Horaţiu au fost mai cercetaţi; Coşbuc şi Olănescu vor fi pentru orice istoric literar bazele serioase de la care vor pleca spre a concepe o traducere românească a poeziei latine. În afară de traducerile cercetate pînă aci, avem în literatura latină şi altele multe, în domeniul istoriei, filozofiei, oratoriei etc. Între acestea putem nota traducerile dlor. Ad. Locusteanu şi I. S. Petrescu din *Tit Liviu*, publicate de Acad. Română; din acelaşi istoric, traducerea dlui. N. Barbu din 1884; din *Tacit*, opere, trad. G. Munteanu, Sibiu, 1871; din *Cicero* au tradus G. Dem. Teodorescu, *Oratio pro Marcello*, 1878, Buc.; *De amicitia dialogus*, 1892, Buc.; Dl. C. Damianovici, *Catilinarele*; N. G. Krupenski, *Dialog asupra amiciţiei*, 1894; D. Aug. Laurian, sub supravegherea lui G. Sion, *Filipicele sau discursurile contra lui M. Antoniu*, 1877; din *Salustiu* au tradus Al. Zanea, *Conjuraţia lui Catilina şi a socilor săi*, 1840, Buc. şi Ad. Locusteanu, *De conjuraţione Catilinae*, 1896, Buc.; din *Caesar* au tradus *Opere* de Caiann şi Capuciamu, 1877, Buc.; T. D. Ştefănescu, *Cucerirea Galiei de către Romani*, *Memoriile lui C. Iulius Caesar* şi *Aulus Hirtius*; traduceri din *Seneca* mai puţin importante şi din alţi scriitori latini.

N-avem însă ediţii definitive asupra acestora, sînt traduceri de dibuire, de diletanţi; în genere, traduceri entuziaste şi numai atît. În traducerea clasicilor se cere persistenţă, încordare sistematică şi neînvinsă, pentru a încheia definitiv sau aproape definitiv tot ce s-ar putea spune şi cum s-ar putea traduce mai expresiv exact o operă clasică.

Nu lipsesc, însă, încă mulţi autori clasici din literatura noastră şi chiar dintre cei mai renumiţi.

N-avem adică nimic tradus din *Juvenal*, acel aprig apărător al adevărului, cel ce biciuia obrajii viciului cu sfîrcul ironiei sale; nici din *Petroniu*, *Lucian*, *Tibul*, *Propertiu* şi *Seneca*; din aceştia din urmă avem traduceri ori slabe ori puţine; ne lipsesc tocmai scriitorii care ar putea caracteriza mai bine spiritul roman — satirei —; în opera acestora se oglindeşte ca într-un simbol unic şi frumos spiritul poporului roman.

Nu avem aşadar nimic serios din *Martial*, *Juvenal*.

Nimic nu s-a tradus din Persius (Aulus Flacus), cavalerul roman care a împins satira pînă la temeritate, într-o vreme cînd Nero sfărmase altarele virtuţilor şi Roma — cetatea de lumină — îngenunchiată şi umilită, îşi preludia ruina. Morala închisă în cele şase satire rămase de la Persius sînt tot atîtea izbuteri prinse într-un ritm incisiv şi sigur, cu privire la libertate, trîndăvie, moderaţiune etc... Iată un pasagiu din a treia satiră, care ne dă dreptul să-l amintim aci:

Magne pater divum, saevos punire tyrannos
Haud alia ratione velis, cùm dira libido
Movecit ingenium, ferventi tincta veneno;
Virtutem videant, intabescantque relicta!
Anne magis siculi gemuerunt aera juvenci[6],
Et magis auratis pendens laquearibus ensis
Purpureas subter cervices terruit; imus,
Imus percipites, quam si sibi dicat et intùs
Palleat infelix, quod proxima nesciat uxor[7]?

Academia Română în ultimul timp încurajează tot mai mult traducerile din comorile clasicismului.

Înalta instituţie a luat sub supravegherea ei traduceri serioase şi de mare întindere. Vom avea încetul cu încetul trecută în limba şi literatura noastră frumuseţea sănătoasă şi virilă din poezia clasică. Atunci zorile unei ere nouă s-or vesti pentru literatura noastră şi vitalitatea etnică a poporului ar asigura prin poeţii de geniu ori talent ai neamului nostru o literatură răspînditoare de fine armonii şi turnată în tipare vînjoase şi definitive.

---

[6] Taurul de aramă al taurului din Agrigenta, Phalaris (565—549 a. Chr.) În interiorul acestui monstru ardeau victimile destinate sacrificiului, şi în vaetele sfîşietoare ale celor arşi, tiranul găsea cea mai superbă armonie.

[7] „Suveran al Zeilor, pentru a pedepsi pe tirani alege acest supliciu: cînd patima va năvăli în sufletul lor şi acolo va fermenta otrava, arată ochilor perverşi virtutea — şi ei să-şi dea seamă, văzînd-o, de ce au pierdut! Gemetele taurului lui Phalaris au fost mai groaznice? sabia împodobind marmora pereţilor auriţi şi atîrnînd deasupra unui cap încoronat e mai înspăimîntătoare decît remuşcările unui nenorocit care, palid, îşi zice, aşa de încet, că femeea sa culcată alături nu-l poate auzi: „te-ai pierdut, nenorocitule, te-ai pierdut?!",

AL. DIMA, *Principii de literatură comparată*

Principii de literatură comparată, studiu de sinteză dedicat de profesorul Al. Dima comparatismului internaţional şi românesc, problemelor sale actuale îndeosebi, a apărut într-o nouă ediţie la Editura enciclopedică română, scurt timp după rapida epuizare a celei dintîi. Prezentîndu-se din nou specialiştilor, ca şi celor legaţi de învăţămînt dar, datorită rigorii, sistematizării, eleganţei şi claritătii expunerii, şi marelui public, studiul conservă întru totul organizarea sa iniţială, completînd-o cu date noi privitoare la progresele comparatismului literar pe plan mondial şi naţional.

Ca orice cercetare de acest gen, *Principiile* ... sînt, în primul rînd, o introducere sistematică în domeniul atît de larg şi de violent controversat al disciplinei literaturii comparate. În acelaşi timp — o sinteză coerentă a rezultatelor valabile pe care ştiinţa literară din România şi din alte ţări le-a impus atenţiei generale. Un loc aparte este acordat, de asemenea, perspectivelor de viitor ale comparatismului, căilor şi domeniilor pe care el tinde să le consolideze fără încetare.

Concepută ca o evaluare generală a problemelor, *Principii de literatură comparată* porneşte de la precizarea *locului aparte al disciplinei în ansamblul ştiinţei literare* şi al ştiinţelor umaniste, şi de la ideile fundamentale pe care se întemeiază ţelurile ei. Indicarea obiectului literaturii comparate, a laturilor lui, precum şi a concepţiei personale a autorului, sub care e privit, se realizează într-o strînsă relaţie cu evaluarea critică retrospectivă a etapelor de dezvoltare ale disciplinei, cu dominantele problemelor sale. Alte capitole ale cercetării privesc chestiuni precum forma şi modalităţile raporturilor literare internaţionale, istoria literaturilor europene, utilitatea teoretică şi practică a literaturii comparate, obiectivele principale ale comparatismului român. Nici un comparatist n-a mai abordat la noi pînă acum atîtea probleme ale domeniului într-un mod sintetic şi, mai ales, nu le-a asigurat o tratare ştiinţifică atît de largă şi de competentă ca profesorul Al. Dima. Principalul merit al *Principiilor de literatură comparată* se leagă de faptul că ea delimitează, pe temeiul unor criterii ferme, un domeniu de investigaţie dificil prin întinderea lui, cu multe aspecte eterogene şi contradictorii, fără să piardă din vedere orizonturile sale atît de vaste, perspectivele excepţionale ale domeniului, în ordinea cunoaşterii extraliterare. Referinţele la unele probleme de filozofie, istorie generală, sociologie, psihologie, folclor etc. conferă în plus cărţii, într-o viziune interdisciplinară larg comprehensivă, *calităţi aparte, demne de reţinut.*

O întreprindere ştiinţifică atît de dificilă cum este noua cercetare a profesorului Dima scoate în evidenţă, înainte de toate, complexe probleme de metodă. Este ştiut faptul că fenomenul beletristic, inclusiv raporturile dintre diversele literaturi, a fost şi este considerat de multe ori din perspective exterioare naturii sale. Criteriile psihologiste, etice, istoriciste au fost aplicate adesea în mod abuziv eforturilor de explicare a operelor, ca şi cum creaţiile beletristice cele mai reprezentative ar fi fost un conglomerat de fenomene extraliterare. Practica

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 21, NR. 4, P. 717–743, BUCUREŞTI, 1972

aceasta veche, ilustrată mai de mult, între alţii, de personalităţi atît de proeminente ca Sainte-Beuve, cu concepţia sa despre critica literară excesiv biografizantă ca domeniu al moralei, de Hippolyte Taine cu ideile despre aplicarea metodei psihologice în studiul documentelor literare, de un Brunetière — care o confundă cu biologia şi sociologia, de un Ramon Fernandez, militant pentru o critică filozofică—sau, în zilele noastre, de un Charles Mauron, teoretician al psihocriticii, „ştiinţă în formare", şi al metodelor sale, este tot mai mult înlocuită de o perspectivă *imanentistă* asupra fenomenului creaţiei. Literatura trebuie explicată înainte de toate prin sine însăşi, ca univers distinct şi structură coerentă reductibilă şi interpretabilă logic. În felul acesta, ştiinţa literaturii în general şi, bineînţeles, şi comparatismul literar, îşi precizează obiectul şi metoda (sau metodele) cu şi mai multă rigoare. *Specificitatea* fenomenului literar prevalează asupra tuturor celorlalte consideraţii pe care abordarea lui interdisciplinară o impune. În loc să i se substituie, filozofia, istoria generală, psihologia etc. vin acum să ajute cu perspectivele lor tocmai această specificitate. Schimbarea raporturilor este totală. Faptul este subliniat în mod expres de autorul *Principiilor* cînd afirmă în *Concepte preliminare şi delimitări* că: „Ştiinţa literaturii [...] elimină în orice caz gruparea empirică a fenomenelor, reconstituirea lor inferioară prin metodele impresionismului, descrierea pur şi simplu. Neexistînd o cunoaştere în sine, critica literară depăşeşte ea însăşi, implicit, tendinţa cercetării izolate, căci orice caracterizare presupune raportare, prin comparaţie, la fenomene analoge. Un mod de sistematizare apare deci pretutindeni, în toate disciplinele studiului literar, şi el alcătuieşte, de fapt, simburele ştiinţei spre care tindem". Iar mai departe: „În ce priveşte *literatura comparată*, ca domeniu al „ştiinţei literare", procesul ei de cunoaştere ordonată şi sistematică are ca obiect un aspect particular al fenomenelor literare şi anume nu cercetarea lor izolată sau în grupe distincte în cadrul istoriei respective ci raportarea lor [...] la fenomene analoge dintr-o altă sferă naţională [...]. Studiul ei adînceşte, fără îndoială, analiza fenomenelor literare în circulaţie internaţională şi tinde chiar spre dezvăluirea esenţei lor, ceea ce se observă îndeosebi cu prilejul cercetării paralelismelor anistorice dintre faptele literare, legate prin structuri analoge. Literatura comparată se îndreaptă, în aceste cazuri, spre o poetică generală, ba chiar spre o estetică generală, în vecinătatea imediată a teoriei literare".

Efortul autorului de circumscriere a obiectului şi domeniului literaturii comparate, de ierarhizare şi sistematizare a problemelor sale l-a dus, spre deosebire de alte teoretizări similare, la o diviziune trihotomică: *cercetarea relaţiilor literare internaţionale*, cea a *paralelismelor* şi cea a *caracterelor diferenţiale ale fiecărei literaturi în parte*, considerate sub unghi comparatist.

Vechea concepţie conform căreia domeniul literaturii comparate se limita exclusiv la interpretarea relaţiilor internaţionale, în special la depistarea surselor şi influenţelor, este deci amendată serios, în sensul considerării cu multă atenţie a „paralelismelor literare" cărora li se adaugă încercarea dificilă de interpretare a „specificului naţional" determinat prin metoda comparată. În ierarhia problematicii comparatiste, argumentează autorul, socotim chiar că e necesar să se acorde condiţiilor interne ale fiecărei literaturi, caracteristicilor ei distincte, o importanţă mai subliniată decît li s-a atribuit pînă acum, dat fiind că prezenţa lor se afirmă cu putere în toate compartimentele literaturii comparate.

Procedînd astfel, profesorul Dima rămîne credincios unor preocupări constante de definire a specificului naţional în literatură. O mai veche lucrare a sa, *Fenomenul românesc sub noi priviri critice* (Craiova, 1938) trecea în revistă o seamă de opinii teoretice pe cît de pasionante pe atît de contradictorii, emise în decursul timpului de diverse personalităţi ale culturii noastre cu privire la specificul spiritualităţii etnice. Autorul năzuia să găsească „sub crusta antitezelor" cristalul sintezelor ce exprimă adevărul. Cercetarea indica între factorii esenţiali ai specificului naţional — folclorul „ca strat sedimentar al atîtor experienţe particulare" şi — personalităţile creatoare ce definesc acest fenomen „în măsura în care transfigurează elementele populare specifice" (p. 26—27).

Insistînd asupra „specificului național" al fiecărei literaturi, determinat prin metoda comparată, autorul acordă, în fond, un rol preeminent factorilor interni ai dezvoltării beletristice. Atitudinea aceasta este, de fapt, singura justă. În fond, o influență literară, artistică, și, în general, ideologică, indiferent care este natura ei, cucerește noi și noi arii numai în măsura în care condițiile din zona receptării sînt coapte pentru a o primi. O influență este receptată din multe altele posibile doar dacă ea vine în întîmpinarea unor necesități strict interne. Altfel spus, receptarea unei influențe literare, oricît de îndepărtată ar fi originea ei este în esență rezultatul unei evoluții specifice a contradicțiilor și cerințelor intime ale unui fenomen cultural dat. Specificitatea unei literaturi impune influențelor pe care le receptează un unghi de refracție aparte, datorită căruia noile idei, teme, stigme și motive nu mai sînt simțite ca străine. Asimilarea lor pe seama necesităților interne este în cele din urmă — totală.

Un spațiu relativ larg este acordat de autor trecerii în revistă și interpretării etapelor, lucrărilor și rezultatelor mai importante ivite în cuprinsul comparatismului românesc. Imaginea cuprinzătoare a acestei probleme este completată cu date la zi privitoare la activitatea actuală a comparatiștilor noștri. Sincronică, încă de la apariția disciplinei la finele secolului trecut, preocupărilor similare din alte țări, această activitate se distinge în mod deosebit prin bogăție dar, mai ales, prin mulțimea rezultatelor valabile pe care le-a produs. În acest sens, Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei a avut, pentru ultima perioadă de evoluție a comparatismului românesc îndeosebi, un rol decisiv. Demnă de menționat în această privință este remarcabila activitate internațională a comparatiștilor români. Al. Dima a reprezentat cu autoritate și consecvență o asemenea activitate. Pe seama inventarului general al direcțiilor și rezultatelor cercetărilor de pînă acum, autorul insistă în final, în mod special, asupra misiunilor actuale și de perspectivă ale comparatismului românesc și european. Problema unei istorii a literaturilor europene, lucrare de mare anvergură, preconizată într-un congres internațional ținut la Belgrad în septembrie 1967 de Asociația internațională de literatură comparată este în mod special evocată. Congresul a decis repartizarea diverselor capitole ale lucrării unor colective de lucru academice și universitare din mai multe țări ale lumii. Specialiștilor români le revin în acest sens numeroase misiuni, între care cele legate de temele *Valorificarea estetică a folclorului în sud-estul european în secolele al XIX-lea și al XX-lea, Expresionismul, Romantism și folclor, Avangarda* sînt printre cele mai importante. Bogată în sugestii, beneficiind de ultimele realizări ale domeniului, dar îndeosebi de originalitatea unor puncte de vedere temeinice, *Principii de literatură comparată* înscrie în istoria comparatismului românesc un moment semnificativ. Obiectivele ei : o largă și solidă informație la obiect ce merge de la începuturile disciplinei pînă în zilele noastre — pe de o parte, și interpretarea problematicii fundamentale în relație cu radiografierea situației actuale a disciplinei — pe de alta.

Primită încă de la prima ediție atît de marele public cît și de specialiști cu cel mai viu interes, *Principii de literatură comparată* este menită să constituie punctul de plecare ferm al unei puternice stimulări a cercetărilor comparatiste de pretutindeni.

Mihail Diaconescu

D. POPOVICI: *Studii literare*, vol. I *(Literatura română) în epoca „Luminilor")*, ediție îngrijită și note de Ioana Petrescu, Edit. Dacia, Cluj, 1972, 521 p.

Rar este cazul, cel puțin la noi, ca opera unui savant să influențeze atît de puternic, atît de determinant direcția și viziunea cercetătorilor de după dînsul, cum s-a întîmplat cu

opera lui D. Popovici, şi totuşi el să rămînă pentru marea masă a cititorilor, a studenţilor etc. atît de puţin cunoscut. Se pare că omul era într-adevăr de o discreţie şi o modestie puţin obişnuite şi că îi displăceau de asemenea poza oraculară şi zgomotul publicităţii. N-a profesat nici foiletonistica alertă, nici paradoxul impresionist, ci a fost înainte de orice un istoric literar în adevăratul şi purul înţeles al cuvîntului, adică un cercetător meticulos şi prob al fenomenelor literare, pe care a încercat întotdeauna să le determine în propriile lor structuri originare, ridicînd viziunea de ansamblu a unei epoci, a unui curent sau a unui scriitor, pe baza unei cunoaşteri desăvîrşite a datelor concrete, a relaţiilor istorice şi culturale, a vieţii ideilor. Bagajul imens de cunoştinţe, care ar fi oprit pe oricine altul în limitele unei erudiţii uimitoare, dar niciodată suficiente, a fost pentru el doar punctul de plecare pentru realizarea unor sinteze nedepăşite încă în substanţa lor. Nici *Literatura română în epoca „Luminilor"*, nici *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, nici cursul despre Eminescu, cu toate corectările de amănunt, cu toate nuanţările, numeroase, aduse în ultimii ani, nu au fost nici infirmate, nici aruncate în ceea ce se numeşte în general „istoricul problemei". Dimpotrivă, ele au fost un ferment activ, au determinat apariţia altor şi altor cercetări care, din alte puncte de vedere, mergînd pe alte direcţii, pleacă, în mai mare sau în mai mică măsură, de la premise existente în lucrările sale. Şi dacă studiile sale despre Heliade au rămas indispensabile şi datorită timidităţii cu care acest subiect a fost abordat de atunci încoace, cercetarea sa despre literatura epocii „luminilor" este concurată de numeroase lucrări meritorii, atît de istorie a culturii, cît şi de istorie literară propriu-zisă. Nici una însă nu şi-a întins rădăcinile atît de adînc, în domenii şi discipline atît de variate şi complexe, de la lingvistică la istoria ideilor, în spaţii atît de întinse, de la literaturile occidentale la cele balcanice, despuind manuscrise şi colecţii uitate de reviste, citînd fraza cea mai caracteristică şi mai definitorie, cu un dar al citatului pe care numai Iorga îl avea. De altfel, multe lucruri îl apropie de Iorga, şi nu numai apetitul formidabil pentru document, pentru informaţia inedită, ci mai ales capacitatea sintetică, viziunea uriaşă şi globală a fenomenelor pe care le vede în conexiunile lor spaţiale, în determinările balcanice sau europene, ca şi în curgerea lor temporală, într-o consecuţie firească şi logică din care nu lipseşte cauzalitatea intrinsecă şi autodeterminantă a literaturii. Dacă D. Popovici n-ar fi murit în plină putere creatoare, la doar cincizeci de ani, în decembrie 1952, fără îndoială că am fi avut astăzi o adevărată istorie a literaturii române pînă la sfîrşitul sec. al XIX-lea, istorie din care *Literatura română în epoca „Luminilor"* este doar un capitol. Aşa, ne rămîne doar schiţa ei, în care au fost realizate cîteva momente; importanţa lor este primordială însă şi Editura Dacia împlineşte nu numai un simplu act reparator iniţiind publicarea principalelor sale lucrări, ci şi un deziderat imperios, de ordin practic, punînd în circulaţie o serie de studii fundamentale, întrutotul actuale, a căror răspîndire nu a fost niciodată suficientă, fie din cauza publicării lor în reviste greu accesibile (nici o bibliotecă publică din Bucureşti nu are colecţia completă a revistei *Studii literare*!), fie din cauza apariţiei lor în timpul războiului etc.

Nimeni nu era mai indicat să alcătuiască ediţia de faţă decît fiica savantului, Ioana Petrescu, şi nu numai pentru că rudele pot fi uneori utili editori ai operei tatălui sau soţului dispărut, posedînd manuscrise sau informaţii altfel de negăsit, ci pentru că preocupările sale pentru Şcoala ardeleană şi Budai-Deleanu în special, în legătură cu care a dat notabile contribuţii, o plasează în plin centru de interes al acestor probleme. Notele sale, care se adaugă, într-un capitol aparte, fiecăreia dintre cele opt mari subdiviziuni ale cărţii, sînt de cea mai mare utilitate, aducînd bibliografia problemei la zi şi semnalînd critic depăşirea, infirmarea sau confirmarea informaţiei conţinute în textul de bază. Nici un grăunte de argumentaţie partizană nu întunecă obiectivitatea comentariilor sale; dimpotrivă, cred că era de aşteptat o mai mare generozitate în scurta *Notă asupra ediţiei*, atît în ceea ce priveşte tezaurul manuscriselor rămase de la autor, cît şi în ceea ce priveşte unele informaţii, cu

caracter evident neanecdotic, referitoare la omul și profesorul D. Popovici. De altfel, aici ne rămîne dator și Aurel Martin, fost student al său, și se pare unul dintre cei mai apropiați, care își amînă prezentarea și, probabil, și amintirile (pe care, altfel, am avut ocazia să le ascultăm în parte) pentru ultimul volum[1]. Și aici este cazul să spunem cîteva cuvinte despre proiectul acestei ediții, așa cum ni se propune în notița liminară a îngrijitorului său.

Urmînd schița proiectatei istorii a literaturii române, seria de opere intitulată oportun *Studii literare*, după titlul buletinului inițiat și condus de D. Popovici (4 vol., 1942—1948) și a colecției subordonate, urmează să cuprindă în cinci volume cele mai cunoscute din lucrările istoricului literar clujean; după acest prim volum cuprinzînd traducerea românească a lucrării *La littérature roumaine à l'epoque des Lumières*, urmează să apară (sperăm nu prea tîrziu) cursul despre romantismul românesc, cele două volume dedicate lui Heliade (*Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* și *Santa Cetate*), cele două cursuri despre Eminescu și volumul *Cercetări de literatură română*, apărut pentru întîia oară în 1944. După cum se vede, este vorba doar de lucrările cele mai cunoscute și mai reprezentative, care au mai fost — unele — publicate în ultimii ani (cursul despre romantism și, parțial, cel despre Eminescu); lipsesc însă unele articole și studii rămase prin reviste, mai vechi și mai noi, a căror utilitate ni se pare indiscutabilă, indiferent dacă, parțial, ele au fost retopite într-unul sau într-altul din studiile sau cursurile generale, de pildă, *Din legăturile lui M. Kogălniceanu cu Transilvania* („Arhiva românească", IX, 1943) sau *Concepția istorică a lui M. Kogălniceanu* („Arhiva românească", X, 1945—1946). Lipsesc apoi articole sau conferințe publicate postum, ca *Educația socială a generației de la 1848* (în „Steaua", 1966) sau *Stilul lui I. L. Caragiale* și *I. Codru-Drăguşanu* („Limbă și literatură", 24, 1970); lipsesc, în fine, altele despre care știm doar că există în manuscris. Nu credem că ar fi inutil ca un al șaselea volum să cuprindă aceste studii, după cum credem cu tărie că el ar mai trebui să cuprindă neapărat încă două lucruri: încercările literare ale lui D. Popovici, traduceri și piesele de teatru (din care am putut citi un fragment acum cîțiva ani în „Tribuna"), precum și o bibliografie completă. Fără aceste completări, ediția de față nu-și va atinge pe deplin scopul. Și, pentru că sîntem aici, trebuie să mai relevăm cu regret neajunsul pe care îl prezintă renunțarea la indicele de nume și titluri, atît de util în prima formă a lucrării.

Mircea Anghelescu

PAUL CORNEA, *Originile romantismului românesc. Spiritul public, mișcarea ideilor și literatura între 1780—1840*, București, Minerva, 1972, 758 p.

Deși nu îndrăznim să ne-o mărturisim întotdeauna, o istoriografie literară română, pînă nu demult, nici nu exista. Evident, au început să apară, mai ales după 1900, iar apoi din ce în ce mai des, excelente *lucrări* de istorie literară, cuprinzînd perioade sau chiar întreaga

[1] Dintre puținele articole dedicate lui D. Popovici cunoscute nouă semnalăm aici: T. Vianu, *D. Popovici*, în *Tribuna*, 14 oct. 1965; Ovidiu Drimba, *Un capitol din trecutul comparatisticii românești: D. Popovici*, în *Studii de literatură comparată*, publicate de Al. Dima și M. Novicov, București, 1968; D. Simonescu, *Un fruntaș al istoriei literare române: D. Popovici*, în D. Popovici, *Romantismul românesc*, București, 1969.

istorie. Dar nimeni nu putea fi destul de naiv pentru a-şi închipui că ele formau un corpus alcătuit, că defineau structural o disciplină. O istoriografie nu ia naştere decît atunci cînd pentru întregul parcurs al istoriei care îi constituie obiectul dispune de o multiplicitate de tratări; ea nu apare decît atunci cînd devine problematică — privind înapoi poate să se autocomenteze, să se analizeze critic. Putem vorbi despre o adevărată istoriografie literară atunci cînd o lucrare nu este numai istoria *critică* a unei perioade, ci este o istorie critică a istoriilor acelei perioade literare.

De îndată ce acceptăm punctul de vedere de mai sus, lucrarea de valoare excepţională a lui Paul Cornea ne va apărea drept un simptom de neconfundat al maturizării istoriografiei noastre. Ea începe cu o substanţială introducere teoretică (p. 9—34), în care trecînd în revistă cîteva din teoriile principale despre natura romantismului şi a preromantismului, şi pe cele legate de problema originilor şi influenţelor, caută să stabilească un teritoriu comun după criteriile sociologiei marxiste. Avem de-a face, în fond, cu un capitol de explicitare terminologică, act de probitate şi acurateţe ştiinţifică, insuficient de frecvent întîlnit în critica noastră. Masa cărţii este împărţită în trei părţi, cea dintîi (p. 35—161) intitulată *Preliminarii* şi dedicată semnelor prevestitoare ale romantismului în interiorul ansamblului literaturii din perioada 1780—1821. Celelalte două, *Tranziţia* (p. 161—407) şi *Emergenţa romantismului* (p. 407—602) tratează fiecare cîte un deceniu (1821—1830 şi 1830—1840). Structura celor trei mari capitole este similară în liniile ei mari: se porneşte de la o definire a cadrului social-economic, de aici la ambianţa culturală, de gust şi moravuri, urmează o descriere a atmosferei literare (inclusiv a interferenţelor ideologiei literare cu teoria moralei, a naţiunii etc.), şi se încheie cu o serie de portrete literare ale autorilor fiecărei perioade. Schema este întrucîtva modificată în partea a treia, care face o foarte sumară trecere în revistă a autorilor epocii, dar are în schimb o secţiune amplă despre „conceptualizarea romantismului" (p. 533—575).

Analiza lui Paul Cornea porneşte de la ideea că nu se poate vorbi în literatura română propriu-zis despre un neoclasicism: „E vorba de un clasicism tendenţial, care nu exclude — — cum vom vedea — derogări în toate sensurile, spre preromantism şi romantism, spre realismul spontan, spre manierismul baroc..., el nu se organizează ca o grupare distinctă şi nu-şi formulează un program." Credem că ideea e justă, chiar dacă data limită de 1820 ni se pare puţin forţată. Atît lucrările lui Al. Duţu, cît şi cea de faţă a lui Paul Cornea ne conving că sfîrşitul secolului XVIII şi chiar poate perioada de mijloc a acestui secol, trebuie privite ca un fel de creuzet în care, alături de rămăşiţele literaturii tradiţionale, ţinînd de lunga fază „post-bizantină" a literaturii noastre, se adună cele mai diverse influenţe noi. I-am reproşa lui Paul Cornea că în această fază a investigaţiei ignoră în mod prea ostentativ Şcoala ardeleană, precum şi ceea ce am numi „Şcoala bănăţeană", ale căror contribuţii au restructurat în mod decisiv conturul literaturii române a vremii. La urma urmei Gheorghe Lazăr (de a cărui importanţă Paul Cornea este adînc pătruns) rămîne un emisar minor al unei iniţiative culturale de mari dimensiuni, şi chiar Asachi ar trebui înţeles, după părerea noastră, drept un fel de reflex al acesteia. Cei doi (exemplele s-ar putea înmulţi, de altfel) constituie elementele de stabilitate ale unui tablou altminteri confuz şi poate chiar deprimant, dacă e lipsit în întregime de calificările şi realizările majore transcarpatine. Dar, firește, nu putem să nu recunoaştem că, oricît ne-ar supăra această lipsă, ea nu afectează hotărîtor mersul naraţiunii, dat fiind că literatura română modernă rămîne totuşi una ciscarpatină, oricît de puternici i-ar fi afluenţii.

Rămîne în picioare ideea că faza aceasta de la răscrucea secolelor este una de influenţe, de acumulări anorganice, de voluptoase dezorientări, şi pare destul de improbabil că ea ar putea fi contestată în viitorul apropiat. Firesc, pntru Paul Cornea, momentul revoluţionar 1821 este aşadar cel care duce radical la o cristalizare a situaţiei; în absenţa acestuia, afirmă

el categoric, un romantism românesc ar fi fost improbabil. Abia prin separările pe care el le impune în conștiințe, abia prin declanșarea de virtualități și prin „conștientizarea" care are loc *în urma* sa, va fi creat un climat de agitație etică, ideologică și de sensibilitate propice mai tîrziu unei literaturi romantice. Demonstrația e făcută cu o seriozitate și prudență admirabile; am îndrăzni aproape să afirmăm că prin ele autorul se înscrie ca cel mai de frunte critic sociologic de la noi. Deosebit de atrăgătoare și insolită totodată ni s-a părut ideea unui „iluminism după iluminism" în deceniul al treilea, deși poate că dimensiunile contextuale ale fenomenului ar putea fi mai bine precizate. Am impresia că nu dispunem încă de o imagine exactă a ponderii iluminismului în gîndirea și literatura noastră din secolul XVIII. El există, nici vorbă; o eficiență socială clară pare mai greu de demonstrat, mai ales că la o finalizare explozivă nu se ajunge. Iată de ce o reluare a acestor idei după 1821 la noi, împreună cu o dirijare spre social-politic, are o funcție progresistă. Numai că în Europa Restaurației de după 1815 (cînd într-adevăr asistăm la o *reluare* a iluminismului), Montesquieu, Diderot, Voltaire apar drept reprezentanți ai *ancien régime*-ului. Srbik a demonstrat concludent în magistrala sa monografie că Metternich (simbol și întruchipare a Restaurației) nu făcea decît să susțină conservator ceea ce cu 60 de ani înainte era progresist, decurgînd nemijlocit din iluminism. Se obține astfel pentru Principate o ciudată sincronizare: Dinicu Golescu laudă progresismul unui Apus angajat în plin conservatorism, tocmai pentru că la gurile Dunării nu era vorba de o fază post-revoluționară. Așa se explică „raporturile binevoitoare cu Biserica" (p. 229) sau ideea de virtute (p. 247 *et ante*) care combină conceptul secolului XVIII cu cel de *datorie* al clasicismului revoluționar francez.

Comentariile despre deceniul al patrulea sînt extrem de bogate în originale interpretări ale fenomenului cultural (Poate că aici este locul să subliniem informația uriașă a autorului și capacitatea sa de a o interpreta în chip relevant. Capitolul de *Note și referințe bibliografice* de peste 100 de pagini de la sfîrșitul cărții reprezintă în sine o lucrare de valoare greu estimabilă.) Dar ne aflăm aici pe teren mai bătut și recenzentul de față cel puțin a fost mai puțin încîntat de acest capitol. Poate, printre altele, și pentru că discuția strict estetică este aici și mai limitată decît în precedentele capitole. Să nu fie luată totuși ca un blam această afirmație: nu-l putem acuza pe Paul Cornea că nu a realizat ceea ce nu și-a propus. El analizează literatura ca proces, nu ca rezultat, și o face cu strălucire. Cu toate acestea există și pe planul analizei strict estetice cîteva contribuții care, de fapt, întrec în importanță cele mai multe din observațiile criticilor anteriori. Mă refer aici la definițiile *diferențiale* ale scriitorilor mai mici din această perioadă, care, altminteri, atunci cînd nu sînt înglobați sub vreo formulă nivelatoare, rămîn în memoria noastră victime marcate de erudiția maliționasă a lui George Călinescu. Vitalitatea lor literară crește mult, grație studiului de față.

Rămîn deschise sau chiar ni se găsesc sugerate o sumă de noi probleme. Pe ce căi se efectuează selecția traducerilor și adaptărilor (care fac parte integrantă dintr-o imagine globală a literaturii, cum este cea propusă de Paul Cornea)? Cît de inevitabilă era întîrzierea romantismului est-european și cum ar arăta un tablou general al romantismelor europene, dacă ținem seama și de decalajul între cel francez și cel anglo-german? Cum se raportează la acea dată literatura tradițională și cea modernă? (Elemente interesante dar opuse de schiță a unui răspuns găsim în lucrări recente de M. Anghelescu și Mihai Zamfir). Cît de curînd putem vorbi de un *Biedermeier* în literatura noastră și cum îl definim? Întrebări, evident, ale unui comparatist. Dar prin adîncimea și amploarea lucrării de față, istoriograficul pur se suprapune cu probleme teoretice mai generale, inclusiv de comparatism. Nu mai avem aici locul să intrăm în chestiunea „problematizării" — a modului în care Paul Cornea preia de la comentatorii precedenți și se distanțează de ei — cu toate că prin precizia și delicatețea cu care o face rămîne exemplar pentru autorii de astfel de texte de la noi

Nu mai menționăm nici chestiunile stilistice. (Autorul nu se sfiește să recurgă la neologismul strident atunci cînd conținutul pare să o ceară. Stilul e zgrunțuros, lipsit de grație; în schimb, apare frecvent formula lapidară, de mare forță sugestivă, memorabilă. În orice caz, Paul Cornea este și în modul în care scrie original, net diferit de colegii săi de breaslă).

Nu vrem să repetăm ce am spus la început și pe parcurs. Avem convingerea că ne aflăm în fața cu o carte ce depășește cu mult media realizărilor din domeniul criticii. Substanțială, încăpățînat serioasă, problematizată, cartea lui Paul Cornea va rămîne o adevărată piatră de hotar în istoriografia noastră literară, iar pe plan teoretic o contribuție mult mai semnificativă decît nenumărate alte opuri care își propun ca unic obiect să discute metode, teorii, abordări literare.

Virgil Nemoianu

PAUL ZARIFOPOL — *Pentru arta literară*, Ed. Minerva, 1971

Editarea pentru prima oară, de către Al. Săndulescu, în două tomuri masive, a eseisticii lui Paul Zarifopol, reunind în primul volum articolele publicate de autor în diverse culegeri și în al doilea publicistica bogată, alături de cîteva inedite, nu este doar un eveniment editorial în domeniul istoriei literare, avînd semnificații mai adînci în ceea ce privește contemporaneizarea moștenirii literare. Studiul introductiv amănunțit păstrează distincția științei asupra vieții și activității intelectuale ale acestui cărturar nepopular, care nutrea o pudoare intimă dar și o nervozitate alergică pentru bîrfa anecdotică a biografiei. Ediția e însoțită de un indice de nume (alcătuit de Nadia Lovinescu), foarte util în cazul lui Paul Zarifopol, pentru că devine evidentă cel puțin statistic aria desfășurată a erudiției criticului, putîndu-se controla cu ușurință părerile sale asupra unui scriitor sau altul (e irezistibilă atracția pentru arta modernă : Rimbaud, A. Gide, G. Cocteau, A. Maniu, S. J. Perse și traducerea lui engleză de către T. S. Eliot și română de către Ion Pillat, Pirandello, Proust, Valéry, Franz Werffel, Kandinski, Marcel Iancu, Picasso, Stravinski, Wagner etc.). Desigur, alcătuirea primei bibliografii Paul Zarifopol cuprinzînd : a. volumele originale publicate de autor, b. traducerile, c. edițiile critice îngrijite, d. articolele publicate în periodice și corespondența, e. bibliografia critică asupra autorului, întregește bogăția de informație certă pusă în circulație prin ediția îngrijită de Al. Săndulescu.

De aceea, publicarea criticii lui Paul Zarifopol cu o exigență editorială care ar fi satisfăcut proverbiala severitate filologică și cultul pentru metoda științifică a criticului, mi se pare un act conștient de selectare și integrare în conștiința critică actuală. Într-un fel, Al. Săndulescu ne propune o valorificare volitivă a acestui critic aflat mereu în contratimp — în urma sau înaintea momentului propice care i-ar fi asigurat impunerea, publicitatea, acordul unanim. Și poate în acest fel i se oferă indirect și lui Zarifopol șansa de a fi receptat ca un contemporan sau de a găsi în el exact ce ne trebuie în momentul de față : cultul rațiunii, al științei, al erudiției, neanchilozată de pedanterie academică, întinerită de experiența personală și sensibilă asupra valorilor consacrate, aversiunea față de sentimentalism și, mai presus de orice, față de schimonoseală, diletantism, neautentic, contrafacere. Și dacă într-adevăr descoperim un contemporan al nostru în spiritul eliberat de orice fel de prejudecăți al criticului nu este, oare, o dovadă a viabilității și fertilității scrisului său, ceea ce

răscumpără în aur indiferența, izolarea, neînțelegerea la care a fost supus în timpul vieții și după aceea. Mihail Sebastian observa că Zarifopol a definit „un anumit fel de a vedea lucrurile", în așa fel încît cei familiarizați cu scrisul și cu felul său de a reacționa și de a se sensibiliza la evenimentul cultural, social și politic, pot presupune în diverse împrejurări dificile propria lui atitudine. Într-adevăr, judecata sa nuanțată și sigură poate fi oricînd o prezență vie și un sprijin moral. Și, tocmai de aceea, în ciuda faptului că Zarifopol era un critic ce nu se preta decît consumului în tiraj restrîns, adresat acelora ce acceptau suveranitatea, libertatea și amuzamentul inteligenței, a acelora ce osîndeau pretutindeni lenea gîndirii, locul comun, confuzia, snobismul, această adeziune conștientă la principiile de fier ale atitudinii sale intelectuale leagă simbolic în timp, așa cum arăta M. Sebastian, „solidaritatea morală a cititorilor lui". Care sînt, așadar, crezurile fundamentale care încheagă această solidaritate diacronică? Dar, înainte de a răspunde la această întrebare, să ne explicăm pe scurt acest paradox al nereceptării sincronice a lui Paul Zarifopol. În mod cu totul curios, contestarea și adeziunea la ideile acestui critic reprezintă un act de responsabilitate personală și, cum se poate vedea, un act de răspundere tipică pentru cel ce-și formulează punctul de vedere: G. Ibrăileanu, M. Ralea, E. Lovinescu, P. Constantinescu, Mircea Eliade, G. Călinescu, Camil Petrescu, T. Arghezi, Șerban Cioculescu, Al. Dima. Cu Ibrăileanu păstra relații cordiale, așa cum se vede din corespondența rămasă (*Scrisori către Ibrăileanu*, E.P.L., 1966), colabora la „Viața românească", deși era prin structură un partizan al autonomismului estetic, sancționînd prompt, autoritar și definitiv, „tendința" în creația și critica literară. Hotărît, o asemenea poziție nu putea să nu trezească reacții chiar în sînul bastionului poporanist, Zarifopol fiind tratat cu vizibile confuzii și în articole sub nivelul preopinentului (Ibrăileanu, *Greutățile criticii estetice*, M. Ralea, *P. Zarifopol*), ca un estet mofturos și diletant. Observațiile mai pătrunzătoare ale lui M. Ralea nu egalează totuși în nici un fel arta, de o perfecțiune diabolică, a controversei literare, pe care o poseda Zarifopol. E. Lovinescu îl tratează în volumul *Evoluția criticii literare*, 1927, la capitolul *Critica nouă*, cap de serie alături de L. Blaga, T. Vianu, C. Petrescu, Perpessicius, Al. Busuioceanu, P. Constantinescu. Îl compară cu Arghezi, acesta în domeniul actualității, pentru că amîndoi se situează „exact la antipodul simțului comun". Nu-i contestă interesul eseisticii care atrage „ca spectacol intelectual", deși nu poate scăpa atitudinea „voluntar originală". Zarifopol se fixează într-un plan „pur estetic", ceea ce-l face pe Lovinescu să savureze paradoxul colaborării la „Viața românească" ca „ireductibil dușman al poporanismului". Economic și lapidar, Lovinescu adaugă apăsat ultimele linii ce conturează portretul de epocă al lui Zarifopol, nu lipsit de contradicții și excesiv subiectiv: lecturi bogate, independență de caracter, vigoare stilistică, preferințe ambigue (vezi teoria sa despre literatură ca „amuzament"; Lovinescu degustă aici sadismul inconsecvențelor copilărești care compromit armătura formației germane a lui Zarifopol), scriitorii ruși — Tolstoi, Dostoievski — alături de Henry de Regnier, J. Cocteau, slabă orientare în literatura română (deși nu era chiar așa, cum vom vedea în continuare), și, insinuant, îl aruncă dintr-un singur gest într-o insulă a izolării: „d. Zarifopol reprezintă așadar în critica noastră literară o ecuație în care necunoscuta ar fi cîștigat de ar fi rămas necunoscută în domeniul practic al valorilor naționale".

În capitolul consacrat în *Istoria literaturii române de la origini pînă azi* (1941) G. Călinescu secretează venin la fiecare rînd, ceea ce-l împiedică să surprindă lungimea de undă a intelectului și ironiei specifice criticii lui Zarifopol. În vădită antipatie spirituală, G. Călinescu reține persiflarea „ continuă și sistematică pînă la agasare", lipsa culturii clasice(?) „ cele cîteva referințe nu ne pot înșela", apropierea de Bogdan Duică (cu care se înrudea prin „ aceeași formațiune" și „ aceeași recepțiune"). În sfîrșit, reproșurile cad în avalanșă și țîfnă înciudată: inteligența lui Zarifopol e „ de o calitate secundară", „ adesea cu totul ieftină", e un „ mare moftolog, lipsit de gravitate", gustul e „ absolut deficitar", pașii îi sînt nesiguri în literatura română, iar din clasicii francezi „nu percepe niciuna din finețile consacrate". Hotărît, Zarifopol

e lipsit de „sentimentul direct al frumosului solemn", critica sa fiind cea a unui „gazetar în căutare de senzațional". Nu încape nici o îndoială, Călinescu a citit pe Zarifopol într-o stare de exces al gravității și seriozității, ceea ce-l face să nu guste toată minuția înscenărilor ironice ale exegezei „ideilor gingașe". Tot din prea multă gravitate Călinescu cade în cursa demonstrațiilor disimulate, aplicate unui celebru vers vlahuțian : „Nu de moarte mă cutremur, ci de veșnicia ei" (invocînd pe Schopenhauer și Hegel, Călinescu se înverșunează să ne convingă de ce se cutremura Vlahuță în „înțelesul foarte frumosului vers").

După cum se poate observa, orice abordare critică a moștenirii operei lui Paul Zarifopol trebuie să se oprească în amănunt asupra felului în care criticul a fost receptat în diferite momente și de reprezentanții diferitelor curente literare (și aici se vede încă o dată utilitatea primei bibliografii alcătuite de Al. Săndulescu) și abia după aceea asupra operei propriu-zise, care se pretează și ea unei interpretări prismatice, prin judecarea în contextul lor istoric și prin valorificare contemporană. Pentru că, așa cum am mai spus, intuițiile critice ale lui P. Zarifopol sînt cînd în urma, cînd înaintea timpului său (aceste nivele sînt și mai diversificate și nuanțate pentru timpul nostru). Poate asta a determinat și receptarea sa contradictorie. Se adaugă aici și absența atît de îndelungată a unei ediții complete de opere, cum este aceasta de față, ceea ce a făcut ca Zarifopol să fie receptat accidental, foiletonistic în timpul vieții, urmînd ca după aceea, prezența sa virtuală să fie menținută de memoria orală a neaderenților sau a admiratorilor, constituiți aproape în sectă. Într-un articol intitulat *Cînd trebuie citit Paul Zarifopol*, din 1935, Mircea Eliade observa acest destin în contratimp al realizării depline a criticului și al insuficienței juvenile a generațiilor care prin aspirațiile și antipatiile ei exasperate era aceea care trebuia să-l înțeleagă cel mai bine. Drama maturității criticului luminează această situație de sociologie a culturii și generațiilor și anume faptul că „era citit prea devreme", de o generație tînără, cu o psihologie ireductibilă, angajată încă pe drumul de a „învăța" bunul gust pe care Zarifopol îl mînuia expert și demonstrativ, fără a avea aerul academic de a „preda", de a oferi pilule concentrate de cultură. Zarifopol nu e niciodată „magistru". În mod paradoxal, statutul său intelectual este al unui *bătrîn*, să nu uităm că era un junimist convins prin determinism istoric nu prin voință afectivă (ultimul său articol înainte de moartea sa accidentală era un elogiu al normelor de cultură junimiste), în Caragiale vedea prototipul ideal de artist, preferințele sale literare se îndreptau spre scrisul erudit ca documentare și migălit stilistic, deci spre Flaubert, Proust, Anatole France, La Rochefoucauld. S-ar putea spune că Zarifopol are și nu poate să aibă decît o singură vîrstă, aceea a unui matur împlinit, avertizat, sigur în opțiunile sale, stăpîn pe exercițiul rațiunii și gustului. „Tinerețea" sa este teribilismul jocului intelectual și plăcerea ironiei. „Tinerețea" sa este un truc stilistic, prin înscenarea spontaneității, și prin amestecul de jumătate serios, jumătate în glumă. Și totuși, Zarifopol, spre deosebire de Maiorescu, de pildă, avea o tinerețe autentică a sensibilității care experimentează pe seama sa lectura și criticismul. De aici oroarea de confuzie, diletantism și improvizație, de aici aversiunea față de formele moarte de cultură : clasicismul (ca ideologie literară), romantismul, sentimentalismul (Renan), realismul (Maupassant). Impersonal și esențial în abordarea creației și literaturii, Zarifopol osîndește *moda*, fie ea pozitivistă, bergsoniană, freudistă, misticismul. Substituirea acestora contactului sensibil cu arta era justificat. Și aici Zarifopol avea dreptate, el fiind cel mai constant apărător al specificului artei, ironizînd deopotrivă pe esteții ideologici și dogmaticii.

Adriana Mitescu

MARIAN POPA : *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura „Albatros", 1971, 672 p.

Istoricii literari întîmpină mari greutăți la reconstituirea datelor biografice ale scriitorilor din trecut, din cauza lipsei izvoarelor documentare sigure de epocă. Este cunoscut faptul că chiar data nașterii lui Alecsandri sau Eminescu a fost multă vreme controversată. În ceea

ce privește pe scriitorii mai mici, incertitudinile biografice mai persistă încă și astăzi. Pentru reconstituirea datelor absolute și a diferitelor evenimente literare din trecut, istoricii literari recurg la documentele complexe de epocă: ziare, reviste, almanahuri, calendare, necroloage, amintiri, arhive. Puținele noastre dicționare biografice din trecut sînt fragmentare și se referă la perioade scurte din viața noastră culturală și politică, fără o privire specială asupra literaturii [1]. În străinătate, dicționarele biografice ale oamenilor de litere au cunoscut o mare popularitate, impunîndu-se prin utilitatea lor. Printre acestea, cele mai cunoscute au fost, în secolul trecut, cele ale lui G. Vapereau, Angelo de Gubernatis, cu numeroase ediții; iar mai recent — al lui J. Balteau, J.M. Barrout și M. Prévost (1932); al lui I. Robin sau Lafont — Bompiani, „*Dictionnaire biographique des auteurs*, 2 vol. (1956). Cel mai recent este „*Dictionnaire de la litterature française contemporaine*" (1966) de André Bourin și Jean Rousselot.

În epoca noastră atît de complexă, cînd nevoia de informare organizată este adînc resimțită în toate domeniile, au apărut numeroase tipuri de dicționare biografice în toate domeniile, dintre care cele mai folosite sînt cunoscutele Who's Who, elaborate nu numai pentru America, unde au fost concepute, ci și pentru diferite alte țări.

Pentru aceste considerații am salutat cu satisfacție și curiozitate apariția lucrării *Dicționar de literatură română contemporană* de Marian Popa, menit să informeze atît pe cititorii de astăzi cît și pe istoricii literari de mîine asupra vieții și lucrărilor scriitorilor români contemporani, scutindu-i de strădania reconstituirilor viitoare atît de anevoioase.

Dicționarul elaborat de Marian Popa cuprinde aproximativ 600 titluri de scriitori (după numărătoarea mea, 582) și 29 titluri de reviste. El include atît pe scriitorii români, cît și de alte naționalități, numindu-i pe unii „de expresie maghiară", iar pe alții „de expresie germană". Formula preluată direct din franceza contemporană nu este indicată în românește, nefiind corectă, deoarece limba și expresia nu coincid.

Vom face pe marginea *Dicționarului* cîteva observații privind profilul, datele absolute și realizarea lui din punct de vedere al exigențelor enciclopedice și lexicografice [2].

În mod firesc, un dicționar biografico-informativ al literaturii române contemporane ar fi trebuit să cuprindă pe toți autorii de beletristică, pe istoricii și criticii literari în viață, în perioada 1944—1970, indiferent de generație, care au luat parte, într-o formă sau alta, la viața literară, acordîndu-se o atenție mai subliniată scriitorilor tineri care formează obiectul special al acestui dicționar. Numai acesta ar fi fost un criteriu obiectiv care nu putea ridica obiecțiuni și nici n-ar fi acreditat ideea greșită a unei deosebiri radicale între literatura dinainte și de după 23 August 1944.

În „Avertisment", autorul își exprimă chiar această intenție, *Dicționarul* fiind „dedicat fenomenului literar din ultimul sfert de secol", dar ține seamă și de scriitori care s-au afirmat înainte, continuînd să scrie în epoca prezentă, sau „au lăsat manuscrise" sau că „scriind odinioară, ei sînt publicați și receptați *abia acum*".

---

[1] Printre acestea, menționăm: Dimitrie R. Rosetti, *Dicționarul contemporanilor din România*, 1800—1898, 207 p.; Cornel Theodor, *Figuri contemporane din România*, București, 1909—1911, 2 vol., 536 p.; referiri numeroase privitoare la scriitori se găsesc în enciclopediile generale mai importante: *Enciclopedia Română*, 1898—1904, Ed. Cugetarea (L. Predescu) 1940; *Dicționarul enciclopedic român*, 1962—1966.

[2] Vezi observațiile critice făcute pînă acum asupra lucrării în următoarele recenzii: Emil Manu, în „Săptămîna culturală a capitalei", nr. 59, din 21 ian. 1972; Boris Buzilă, *Un dicționar de autori*, în „România liberă" din 15 febr. 1972; Al. Andriescu, *Un dicționar de literatură română contemporană*, în „Cronica", nr. 6 și 7/1972; Grupaj de articole în „Viața studențească", nr. 9/1972, p. 6; Alex. Ștefănescu, *Criteriile unui dicționar*, în „Tomis", nr. 2/1972; Al. Dobrescu, *Critica criticii, Marian Popa*, în „Convorbiri literare", nr. 4/1972; Nicolae Manolescu, *Un dicționar literar*, în „România literară", nr. 11/1972; Florin Mihăilescu, Marian Popa..., în „Viața românească", 4/1972, p. 109—111.

După această accepțiune largă a fenomenului literar contemporan, intervine o apreciere restrictivă, precizîndu-se că dintre scriitorii acestei epoci nu vor fi înregistrați toți, ci selectați după un criteriu în aparență obiectiv : „ realitatea volumelor publicate". Criteriul devine mai restrictiv atunci cînd autorul face precizarea echivocă : „ Există însă și cîteva sute de autori meteorici, posedînd unul sau mai multe volume ocazionale, pierdute definitiv din memoria literaturii. Aceștia au fost ignorați. Am făcut puține excepții de la acest criteriu pentru autorii *neglijenți* sau *cocheți* : Eugen Schileru, Ioanichie Olteanu și alții" (subl. noastră *B.Ț.*).

Profilul lucrării a devenit prin aceasta incert și subiectiv : pornind de la criteriul volumelor publicate, se elimină cele „ ocazionale", fără a se preciza ce se înțelege prin această formulă și se face excepție cu autorii „ neglijenți" și „ cocheți".

Autorul *Dicționarului* și-a propus apoi, totuși, ambiția lăudabilă să cuprindă fresca largă a tuturor genurilor literare și publicistice. S-a oprit — scrie autorul — „ asupra prozatorilor, poeților, dramaturgilor, istoricilor literari, criticilor, eseiștilor și publiciștilor de valoare, precum și asupra traducătorilor cu deosebite merite".

În fapt, prin elasticitatea și labilitatea criteriilor formulate, profilul lucrării a devenit incert, iar mulți scriitori, care, după criteriile fixate, trebuia să fie cuprinși în *Dicționar*, au fost totuși omiși.

Ar fi fost indicat să fie menționați, pe scurt, în *Dicționar* scriitorii din generația veche, care au trăit și au activat într-o anumită măsură în anii de după Eliberare : N. Dunăreanu, decanul de vîrstă al literaturii române, I.C. Visarion, M. Lungianu, I. Petrovici, așa cum s-a făcut pentru Ion Dongoroz, Sarina Casvan sau Otilia Cazimir.

Au fost omiși — ignorîndu-se criteriul fixat în mod limpede chiar de autor — alți numeroși scriitori, care s-au afirmat în perioada interbelică și care au trăit sau trăiesc în perioada actuală, fiind reeditați sau care au luat parte, într-o formă sau alta, la viața literară : N.D. Cocea, Ion Barbu, Al.T. Stamatiad, Al.O. Teodorescu, Ionel Teodoreanu, Emil Isac, Adrian Maniu, G.M. Vlădescu, Victor Papilian, Teodor Mureșanu, C. Ardeleanu, Octav Șuluțiu, M. Celarianu, Dan Botta, A.P. Bănuț, M. Moșandrei, Gh. Talaz, Teodor Scarlat, Simion Stolnicu, Aurel Chirescu, I. Valerian, George A. Petre, C. Fîntîneru, C. Salcia, Ovid Caledoniu, B. Iordan, Lucian Valea, Tr. Lalescu.

Neconsecvent cu propriul criteriu, Marian Popa a înregistrat, totuși, scriitori care n-au publicat volume (Gh. Achiței sau Magdalena Popescu), care au fost prezenți în viața literară. El a procedat foarte judicios, dar s-a mărginit la cazurile de mai sus, deși ar fi fost indicat să înregistreze mai mulți autori prezenți activ în publicistică, cu toate că — din diferite motive — n-au publicat încă volume sau plachete de versuri de cîteva zeci de pagini. Cel mai indicat să fie înregistrat, pentru vasta lui activitate publicistică, ar fi fost Radu Popescu, critic teatral de mare înzestrare și competență, director al revistei „ Teatrul", care, de zeci de ani, scrie cronici literare și teatrale și care a prefațat numeroase volume de versuri sau proză de Zaharia Stancu, Miron Radu Paraschivescu, Cicerone Theodorescu, Tudor T. Branițte, Stendhal), a tradus din Al. Dumas, Roger Martin du Gard, André Stil, Marcel Willard, Laxness Halston. De ce acest scriitor fecund, care însă n-a ținut să publice volume aparte, n-a fost asimilat printre excepțiile de autori „ neglijenți" și „ cocheți"?

Alți scriitori și eseiști de ieri și de astăzi, care au fost reeditați sau au publicat volume noi și au scris articole în revistele literare, nu au fost menționați : Vintilă Rusu Șirianu, Ion Luca, N. Carandino, N. Crevedia, Petronela Negoșanu, Matei Alexandrescu, Ecaterina Oproiu, Grigore Popa, Petre Pascu, Ion Bălan, Ion Potopin, D. Țepeneag ș.a.

Dintre criticii tineri, care s-au impus prin înzestrare și cultură literară, lipsesc : Mihai Nadin, Voicu Bugariu, Ioana Crețulescu, Mircea Popa.

Voind în mod vădit să dea în lucrare un relief deosebit beletristicii din ultimul sfert de veac, Marian Popa a vitregit aproape cu totul istoria literară, domeniu care, în prezent, cunoaște o mare dezvoltare, continuînd — cu certe rezultate — o veche tradiție a culturii noastre. De

aceea, din *Dicționar* lipsesc o mulțime de nume impunătoare de istorici ai literaturii, care au trăit după 1944 sau care mai trăiesc și lucrează încă : D. Popovici, Ion Breazu, P.P. Panaitescu, Petre V. Haneș, Dan Simonescu, D. Caracostea, Virgil Cîndea, Barbu Theodorescu, N. Georgescu-Tistu, D. Murărașu, A.P. Todor, George Baiculescu, N.I. Popa, Ion Zamfirescu, Vasile Netea, I. Lăudat, Alex. Bistrițeanu, Elena Piru, Cornelia Ștefănescu, G. Țepelea, Elena Stan, Eugen Todoran, Mircea Anghelescu, Gavril Scridon, D. Ghișe, N. Lascu, Pompiliu Teodor.

În *Dicționar* sînt înregistrați, în mod oportun, cîțiva istorici ai literaturii străine, ca Elena Vianu, Leon Levițki, Nina Façon, Al. Balaci, Mihai Isbășescu, dar lipsesc N.N. Condeescu, Al. Dimitriu-Păușești, I. Brăescu, Irina Eliade, Sorina Bercescu, Michaela Șchiopu, Jean Livescu.

Dintre editorii de texte literare, care s-au impus și în domeniul istoriei literare prin studii sau prefețe valoroase, au fost omiși : I. Fischer (Gr. Alexandrescu, A. Pan), Nicolae Liu (Rebreanu), Adriana Mitescu (Zaharia Stancu, I. Peltz), Emilia Milicescu (Delavrancea), I. Oprișan (Ion Marin Sadoveanu), Elena Piru (Poeții Văcărești).

Dicționarul ar fi fost mai reprezentativ pentru epoca noastră și ar fi cîștigat ca valoare documentară, dacă ar fi cuprins, nu numai sporadic cum a făcut-o, exponenții unor domenii apropiate literaturii : eseul, folclorul, traducerile, studiul limbii literare.

Dintre eseiștii și esteticienii de seamă, au fost omiși : Alex. Claudian, Marcel Breazu, I. Pascadi, Mircea Mancaș, Victor Iancu, C. Noica. Dintre folcloriști : I. Mușlea, Mihai Pop, Gh. Vrabie, Adrian Fochi, Corneliu Bărbulescu, Farago Jozsef.

Un domeniu, legat de istoria literară, căruia Tudor Vianu i-a acordat o mare importanță teoretică și istorică, cel al limbii și al stilisticii literare, este cu totul ignorat în *Dicționar*. Aici ar fi trebuit să figureze cel puțin printr-o scurtă mențiune : I. Iordan, Al. Rosetti, Al. Graur, Gh. Bulgăr, G. Ivănescu, Boris Cazacu, D. Macrea, G. Istrate.

Dicționarul a omis aproape cu totul traducerile, parte integrantă a vieții literare în toate timpurile și la toate popoarele. N-au fost înregistrați traducătorii de valoare literară din și în limba română, mulți dintre ei afirmîndu-se și ca scriitori : Emma Beniuc, Costa Carei, Em. Serghie, Domnița Gherghinescu-Vania, Petru Manoliu, I. Igiroșanu, Aurel Buteanu, Ionel Marinescu, Alex. Hodoș, Wolf Aichelburg, Alf. Adania, Petre Sfetca, Horia Stanca, Alexandru Baciu, Tereza Macovescu, Livia Storescu, Virginia Șerbănescu.

Nu am considerat necesar, iar spațiul nici nu ne-ar permite, să arătăm meritele pe care și le-au cîștigat numeroșii scriitori din diferite domenii, omiși din *Dicționar*, deoarece ele sînt evidente pentru orice cunoscător al vieții literare de astăzi nu numai din sfera cenaclurilor și redacțiilor centrale, de care autorul a ținut seamă în cea mai mare măsură.

Menționăm, în continuare, omisiunea din *Dicționar* a instituțiilor legate de viața literară de astăzi. Astfel, nu figurează într-un articol *Uniunea Scriitorilor* și *Fondul literar*, fosta *Școala de literatură „M. Eminescu"*, pe care o menționează uneori, nici *Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu"*, singurul de acest fel în România, creat și condus de G. Călinescu, avînd astăzi o activitate de 23 de ani. Munca acestui institut, concretizată în zeci de volume care cuprind folclor, istorie literară românească, istoria literaturii universale și comparate, este cunoscută și folosită la noi în cercuri largi. Nu este menționată nici publicația Institutului — „Revista de istorie și teorie literară (între 1952—1963 „Studii și cercetări de istorie literară și folclor").

Este meritoriu că *Dicționarul* a înregistrat reviste care au apărut scurtă vreme, ca „Revista literară" (9 luni în 1947), dar a greșit cînd a ignorat periodice cu apariție îndelungată, ca „Teatrul" (aproape 17 ani), „Secolul XX" (aproape 15 ani), care conțin literatură străină tradusă de scriitori români. N-a fost înregistrată nici valoroasa publicație „Studii literare", condusă de D. Popovici, al cărei ultim volum (al IV-lea) a apărut în 1948, nici „Almanahul literar al Uniunii Scriitorilor", apărut în 1970 și 1971.

Dacă ar fi fost conceput pe o bază mai largă, așa cum am arătat, *Dicționarul* ar fi reușit să înfățișeze mult mai complet viața literară de astăzi, în toată plenitudinea ei.

★

Datele absolute — biografice și bibliografice — care constituie elementul de rezistență al unui dicționar biografic, sînt în mare parte exacte și prin aceasta Marian Popa a făcut un real serviciu istoriei noastre literare. Totuși, *Dicționarul* cuprinde și unele greșeli, care — în parte — au fost semnalate în recenziile menționate de noi.

La acestea, adăugăm cîteva erori mărunte, descoperite la întîmplare, prin sondaj : Ion Marin Sadoveanu n-a fost doctor în drept de la Sorbona, el n-a debutat în „ Flacăra" în 1914, ci în 1912, iar titlul dat lucrării *Teatrul medieval* este în realitate *Drama și teatrul religios în Evul Mediu* (1942). De asemenea, *Taurul mării*, al aceluiași autor, are altă temă decît cea indicată în *Dicționar*. Despre I. Chinezu se scrie că a murit la Cluj, cînd de fapt el a murit la București, iar Radu Stanca a murit la Cluj, iar nu la București. Filozoful C. Rădulescu-Motru este trecut ca N. Rădulescu-Motru (p. 636). Romanul *Vatra legendelor* este atribuit lui Corneliu Sturzu, dar el aparține lui Constantin Sturzu, scriitor mort de curînd, aceasta fiind singura lui operă publicată după 1944. Eroarea provine, probabil, din redactarea greșită a fișei din catalogul Bibliotecii Academiei R.S.R., consultat de Marian Popa, deși pe carte este indicat C. Sturzu. Colaborarea lui I. Negoițescu la „ Țara noastră" în 1940 este imposibilă, căci revista a încetat definitiv să apară încă din 1938.

★

Lucrarea lui Marian Popa ar fi ridicat mai puține obiecțiuni dacă ar fi urmărit să facă din ea o operă de referință, cu date exacte biobibliografice, fără stăruitoarea preocupare de aprecieri critice asupra scriitorilor și operelor, în care subiectivismul, lesne detectabil, este inerent. El s-a abătut de la tradiția consacrată a dicționarelor și enciclopediilor, care, după o practică de peste 200 de ani, au impus în elaborarea lor metode de lucru și un stil de redactare specifice. Stilul enciclopedic s-a definit demult prin trei caracteristici obligatorii : exactitate, concizione, esențialitate. În locul unei lucrări corespunzînd acestor exigențe, Marian Popa a cedat înclinațiilor subiective, dînd o prea mare extindere interpretării, în detrimentul îmbogățirii materialului informativ exact.

Rostul unui dicționar nu este să consacre scriitori, mai ales cînd este vorba de literatura contemporană, ci să informeze exact și sumar asupra acestora, pe cei care-l consultă.

Din această tendință apreciativă rezultă o inegalitate frapantă a articolelor din dicționar, în funcție de situația de protocol a scriitorilor în lumea literară de astăzi. Nimeni nu contestă că mari scriitori ca Tudor Arghezi, Eugen Barbu, L. Blaga, G. Călinescu, M. Sadoveanu, Z. Stancu sau T. Vianu trebuie să fie prezentați prin amploarea operei lor pe 5—6 coloane, dar cele 16—20 coloane pe care Marian Popa le acordă celor de mai sus și altora, ca și unor reviste literare preferate, sînt prea mult într-un dicționar biografic și prea puțin pentru o prezentare monografică.

Este remarcabil efortul lui Marian Popa de a formula aprecieri la un număr atît de mare de scriitori, ele relevîndu-se prin talent, ironie și vervă, justă intuiție, dar sînt și unele nebuloase, fără putere orientativă. Un exemplu îl constituie chiar primul articol despre C. Abăluță : „ Poetul — scrie M. Popa — a depășit un anume tehnicism liric facil și optimismul de viziune convențional ; poezia să devine acum una bîntuită de o silă organică autentică, prezentă în perspectivă, dar și în imagistica devenită expresie a unei oboseli universale. Un numitor comun, un semn vid, piatra, primește valori semantice variate, care sînt tot atîtea ipoteze lirice de lucru apte să faciliteze descrierea unei lumi ca mișcare de supunere și revoltă la degradare și putrefacție".

Din păcate, nu este singurul text care ar putea fi citat. Acolo unde Marian Popa a redactat articole scurte — cazurile sînt foarte numeroase — el a răspuns mai bine cerințelor unui

dicționar biografic. Dicționarele similare străine au adoptat stilul concis, exact și esențial, singurul indicat în lucrările de acest gen. O scurtă indicație orientativă în ceea ce privește preocupările sau modalitatea de realizare artistică a unui autor este necesară în orice dicționar biografic. Dar lungile expuneri rezumative și apreciative, cu inerentă subiectivitate, din lucrarea lui Marian Popa, atrag atenția în detrimentul numeroaselor ei merite.

Recent a apărut la noi un dicționar muzical biografic și bibliografic, elaborat de Viorel Cosma, care poate constitui un model de lucrare de referință prin mulțimea și exactitatea datelor absolute, pe care le conține, deși îi lipsesc cu totul aprecierile, care uneori sînt totuși necesare, într-o formă concisă și substanțială [3].

O altă serie de obiecțiuni ridică limba și stilul lucrării.

Prolixitatea și chiar impreciziunea este evidentă la multe articole, cînd, cu un efort minim de redactare, puteau fi evitate. Astfel, despre Cezar Baltag : „ După terminarea școlii medii de băieți nr. 1 din Ploiești, se înscrie la secția de critică literară a facultății de litere din București, luîndu-și licența în 1960" — adică 5 rînduri care se puteau rezuma la 3—4 cuvinte. Același fel de amănunte pe 6 rînduri la Ion Caraion : „ În 1942 își ia diploma de bacalaureat la liceul „ B.P. Hașdeu" din Buzău. În 1943 se înscrie la facultatea de litere și filozofie din București, dar este exmatriculat și se reînscrie în 1944". Aproape aceeași prolixitate cu privire la studiile lui Liviu Călin și ale altora, care „ se înscriu la facultatea de litere". Amănunte nesemnificative găsim și la T.G. Maiorescu : „ Într-o noapte a anului 1947, un tipograf aflat în subordinea sa îi tipărește la Reșița placheta de debut". La Virgil Carianopol, prolixitatea se asociază cu impreciziunea inutilă : „ Cîteva școli militare, printre care și aceea de artificieri, sînt părăsite pentru *ipostaza de student audient* (sic !) la cursurile facultății de litere din București.

Redactări de acest fel sînt nu numai inutile prin vagul lor, dar și contrare stilului lexicografic.

Deși este vorba de fapte consumate, *Dicționarul* folosește frecvent viitorul : „ Vladimir Streinu va da tiparului o ediție bilingvă, *Hamlet*" ; Mircea Malița își va lua licența în matematici ; eseurile lui I. Negoițescu vor privi în mare măsură modernitatea clasicilor . . . " etc. etc.

Marian Popa este stăpînit de grija de a caracteriza pe scriitori prin formule puțin banale. De aici excesul de ostentație lexicală proprie și de o semantică originală : George Lesnea este „ eminescian filozofard" și „ decorativ în sens moldovenesc", menționînd apoi „ horațismul" lui. Șerban Nedelcu are ca erou „ un agronom inexperient", Ion Chinezu a făcut traduceri „de excelență". M. Petroveanu este „ un comentator entuziast al unor mari scriitori, pe care i-a prezentat în premieră", iar versurile lui T.G. Maiorescu se caracterizează prin „ declarativismul abstract" ; titlurile lui Paul Georgescu sînt „ relativizatoare" etc. etc.

Alte formulări sînt confuze și fără sens logic. Despre Bălogh Edgar scrie : „ Primele colaborări publicistice sînt legate de existența sa redacțională din Cehoslovacia". Iar la Camil Baltazar : „ Existența sa este legată de activitatea redacțională a unor publicații ca . . . " Iar în pofida stilului său căutat, folosește des expresia didactică minoră „ a desfășurat activitate".

Cu toată noutatea și bogăția lui, fruct al unei munci care se cuvine să fie apreciată, *Dicționarul* lui Marian Popa lasă impresia că a fost elaborat în grabă și are o prea marcată amprentă personală, fără corespondență în literatura noastră enciclopedică și lexicografică. Aceasta îl împiedică, în bună măsură, să se ridice la nivelul unui instrument de lucru sigur, condiție indispensabilă oricărui dicționar biografic.

Dar ar fi o greșeală ca, pentru deficiențele semnalate, *Dicționarul* lui Marian Popa să fie depreciat global, cînd el are meritul de a fi o primă călăuză, atît de greu de realizat, de relativă utilitate în bogata viață literară a epocii noastre. La o ediție viitoare — a cărei apariție

---

[3] Viorel Cosma, *Muzicieni români, compozitori și muzicologi. Lexicon*, Ed. muzicală a compozitorilor, 1970, 473 p.

este neîndoielnic necesară — el va fi desigur îmbunătăţit în lumina numeroaselor critici şi sugestii pe care le-a stîrnit chiar prin originalitatea şi utilitatea lui.

Bucur Ţincu

DAGMAR BARNOUW, *Entzückte Anschauung. Sprache und Realität in der Lyrik Mörikes*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1971, 353 p.

Se ştie prea bine că după 1933 germanistica, ramură filologică atît de bogată, atît de împletită cu preocupări filozofice, cu studii de teoria artei, atît de mîndră de realizările ei, intră într-un adevărat impas, silită să accepte concesii de tot felul sau oferindu-se din proprie iniţiativă să slujească teorii lipsite de fundament. Dintre toate forţele de cercetare germanistică situate în afara teritoriului lingvistic a cărui literatură era cercetată, germanistica americană a fost cea care a contribuit cel mai mult la păstrarea unei tradiţii umaniste de un real nivel ştiinţific. Totodată, ea a împrospătat considerabil tradiţiile existente, prin introducerea unei optici critice mai dure, înlăturarea oricărui balast de verbiozitate naţionalistă, dar şi prin consolidarea unor metode de investigaţie mai obiectivă (pornite din *New Criticism* de pildă) sau prin accentuarea factorului comparatist. Volumul de faţă, semnat de o tînără profesoară de la Universitatea California, pregătit ca teză la Universitatea Yale, dar scris direct în germană şi publicat de o editură din München, pare să dovedească modul în care procesul de simbioză continuă şi astăzi.

Critica mörikeană, căreia de altfel îi este dedicată prima secţiune a volumului (p. 17—81) este bogată şi interesantă; ea numără printre primii ei reprezentanţi pe esteticianul hegelian F. Th. Vischer, foarte prestigios pe la mijlocul secolului trecut. Gundolf, Guardini, Benno von Wiese i-au dedicat lucrări ample. Controversa dintre Staiger, Heidegger şi Spitzer despre poezia *Auf eine Lampe* constituie unul dintre cele mai frumoase exemple de discuţie literară şi filozofică pe care le cunoaştem. Recent, a apărut monografia amplă a lui Gerhard Storz (*Eduard Mörike*, Klett, Stuttgart, 1967, 408 p.). Discutînd atent aceste lucrări şi altele, cu luciditate, personalitate, vigoare interpretativă, autoarea se distanţează de majoritatea poziţiilor anterioare, în aşa fel încît substanţa studiului ei să decurgă organic din această critică a criticii; ea ajunge la soluţionări profund dialectice a diverselor dicotomii distinse în critica anterioară.

Pe scurt, Dagmar Barnouw respinge atît viziunea strict idilistă despre Mörike, cît şi pe aceea a unui poet damnat, bîntuit de mari şi periculoase sfîşieri interioare. După ea, problematica esenţială a lui Mörike ar trebui surprinsă (aşa cum arată şi titlul) în confruntarea între limbaj şi realitate: „Poezia lui Mörike se dezvăluie numai atunci cînd înţelegem că tensiunea sa creatoare se află în răpunsul poetului la realitate, răspunderea sa faţă de aceasta" (p. 10). Respingînd cu hotărîre orice fel de tendinţă de a-l considera pe Mörike cumva drept un soi de epigon al perioadei *Goethezeit*, autoarea îl apropie mai curînd de eforturile spre *poésie pure*, aşa cum s-au cristalizat ele la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX. (Nu lipsesc paralele cu Baudelaire sau Valéry). Titlul volumului însuşi, conceptul acesta mereu vehiculat de „contemplaţie extatică", ne arată că ni se sugerează un Mörike precursor al marilor poeţi moderniştii din Franţa şi Germania, care s-ar lega de poezia nouă precum unii dintre cei mai importanţi romantici. Teza, fără a fi totdeauna pe deplin convingătoare, este, incontestabil, originală şi argumentată cu energie.

Partea principală a cărţii este împărţită în trei secţiuni intitulate respectiv „Explozia instantanee a lumii în subiect" (p. 81—106), „Fantezia pentru adevărul realităţii" (p. 106—189) şi „Chemarea zguduitoare a demoniilor" (p. 189—267), fiecare cuprinzînd cîte un grup de trei pînă la şase analize de poeme sau de grupuri de poeme. Cele trei tipuri de poeme

corespund, în linii mari, cu etapele de creație ale lui Mörike, astfel încît analiza tipologică și dialectica istorică se îmbină și chiar se suprapun. Trebuie arătat că și atunci cînd rezultatul analizelor individuale ca atare pare să se lege mai puțin nemijlocit de tema generală a secțiunii (lucru ce se constată mai ales în textele cuprinse în partea a treia a cărții), analizele rămîn în sine interesante și valoroase — ele fiind, probabil, cele mai minuțioase îndreptate vreodată asupra unor texte mai puțin faimoase din poezia lui Mörike. Este interesant să subliniem în această ordine de idei modul dezinvolt în care Dagmar Barnouw trece de la ideea generală, (așadar de la un plan rezervat strict conținutului) la un plan strict formal (acela al ritmicii, al frazării și al accentelor în cadrul versurilor). Dintre toate posibilitățile de analiză, se alege de preferință felul în care alunecarea ideii pe vers este nuanțată prin pauze, slăbiri, suișuri și coborîșuri; se caută o mișcare nemijlocită a ideii transmisă prin accente.

Ideea centrală de „contemplație (sau percepție) extatică" este, într-un fel, contrarul celei wordsworthiene, de restituire calmă ulterioară. Ea presupune de fiecare dată o raportare imediată, specifică, a limbajului la realitate. Astfel, în prima etapă (menționată mai sus) presupune următorul mecanism: spiritul percepe extatic realitatea, dar în momentul restituirii ei substituie propria sa ordine ordinei realului, fragmentele celei din urmă rămînînd numai ca imagini puternice în puncte cheie ale poeziei (p. 11). Cea de-a doua este mult mai obiectivă, se bazează pe înregistrarea realității — spiritul e transparent și adecvat obiectului poetic. Aici întîlnim mai ales poeziile mature, considerate idilice, a căror calificare drept „evazioniste" Dagmar Barnouw o combate cu energie. Ea arată în repetate rînduri (de exemplu p. 136) controlul clar al lui Mörike asupra realului, complexitatea raporturilor stabilite de poet între datele acestuia. Am face totuși precizarea că în sensul său mai adînc, noțiunea de idilic acoperă tocmai sfera unui astfel de tip de relații cu realitatea; *orice* idilism real implică precizia înțelegerii realului în articulațiile sale minuscule (Faptul că idilismul dulceag, minor, se sustrage acestui comandament nu înseamnă nimic, chiar dacă el e majoritar numeric — producția proastă fiind totdeauna majoritară, indiferent de gen). În sfîrșit, cea de-a treia etapă cuprinde poezii la care reflexia poetică se străduiește să surprindă o realitate zguduită, subminată, bîntuită de legități care nu se integrează perfect nici realului, nici poeticului; moartea, efemeritatea, speranța nemuririi nu pot fi înțelese pe deplin. Victoria poetului în aceste cazuri constă în capacitatea de a sugera prin imagini exacte ceea ce pentru el rămîne incongruență (p. 262—266).

Avem de-a face cu o lucrare extrem de serioasă, care își urmărește scopul implacabli folosind mijloace de analiză extrem de detaliate. Atît clasificarea propusă, cît și semnalarea apropierii de simbolism, ni se par bunuri cîștigate. Problema de principiu cea mai pasionantă pe care lucrarea o ridică rămîne aceea a raportului între idilă și limbajul poeziei moderne, pe care noi înșine am semnalat-o în altă parte. Oricum, cercetarea lui Mörike nu va putea să nu țină seama de noutatea unei *metode* investigative; este, credem, pentru întîia oară că abordarea de „critică a conștiinței" și-l alege ca obiect pe poetul german.

Virgil Nemoianu

BARBARA KOCÓWNA, *Reymont*, Varșovia, 1971, 314 p.

În ultimul deceniu, opera lui Władysław St. Reymont înregistrează în Polonia un interes sporit. Cu numai cîțiva ani în urmă, în 1968, cunoscutul istoric literar, profesorul Kazimierz Wyka, atrăgea atenția conaționalilor asupra tăcerii nedrepte care s-a așternut de la o vreme asupra creației celui de-al doilea laureat polonez al Premiului Nobel, Reymont, remarcînd prin contrast unele inițiative interpretative în străinătate. Îndemnul profesorului Wyka, formulat în substanțialul studiu *Încercare a unei noi citiri a „Țăranilor"* (*Próba nowego odczytania „Chłopów"*)[1], a avut ca urmare, printre altele, și apariția volumului *Reymont*, aparținînd unei

[1] K. Wyka, *Încercare a unei noi citiri a „Țăranilor"*, „Pamiętnik Literacki", Varșovia, 1968, vol. II.

cercetătoare de la Biblioteca Națională din Varșovia — Barbara Kocówna. Susținută și ca dizertație pentru obținerea titlului de doctor, noua lucrare se subintitulează „povestire biografică", autoarea sugerînd astfel profilul, substanța și, într-un fel, finalitatea cărții.

Este în fapt o încercare meritorie de reconstituire în amănunt a vieții și a elaborării operei reymontiene, atît de cursivă pe cît o îngăduie materialul documentar cunoscut pînă acum; întreprinderea se impunea ca necesară, deoarece biobibliografia legată de personalitatea scriitorului era spartă în prea multe locuri de obscurități sau semne de întrebare încă nelămurite care împiedicau, uneori, chiar exprimarea complexă a unor judecăți de valoare. Firește, și acum, după tipărirea volumului Barbarei Kocówna, persistă încă destule cruditați și goluri biografice, dar, fără îndoială, numărul lor este considerabil redus, fiindcă autoarea a folosit în această „povestire biografică" toate documentele aflătoare în bibliotecile din țară și străinătate sau la persoane particulare; evident, le avem în vedere pe cele care au putut fi depistate pînă în prezent. Majoritatea încă în manuscris, multe dintre ele sînt inedite, folosirea lor contribuind indiscutabil la acoperirea unor fisuri ori la împlinirea altor elemente deja știute. Întemeiată mai totdeauna pe scrisori trimise de Reymont cunoscuților și rudelor sau de aceștia lui, dar într-o măsură considerabilă și pe jurnalul scriitorului, B. Kocówna trece cu scrupulozitate în revistă întreaga viață și creație a lui Reymont, așa cum se profilează din însemnările conținute în epistole și în jurnal. Se stabilește astfel obîrșia precisă a prozatorului, începînd cu străbunicul, fără a se mai lua în seamă versiunea anecdotică a originii suedeze — nerespinsă însă expres —, se reconstituie împrejurările genezei fiecărei opere, relații cu oamenii, atitudini, acțiuni etc., stăruindu-se vizibil în descripția stărilor și a complicațiilor emoționale. De fiecare dată Barbara Kocówna s-a oprit mai îndelung, era de așteptat, asupra aspectelor mai puțin, eronat sau deloc cunoscute. Se cuvine amintită în această direcție expunerea critică, pînă la un punct sistematică și cu incursiuni analitice, în legătură cu încercările poetice de tinerețe, cel mai adesea neglijate de istoricii literari; lucrul era firesc întrucîtva, fiindcă studiile cu ambiții monografice, exhaustive, foarte dezvoltate, așadar care ar fi trebuit să ia în considerație și poezia — fie și numai pentru continuitatea fizionomiei artistice, abia urmează să fie scrise. Pe de altă parte, o mulțime de evenimente capătă prin certitudinea documentului coloratură și însemnătate deosebite pentru exegeza operei, amănunte intime de ordin afectiv ori fapte exterioare aruncînd lumini revelatoare în înțelegerea complexă a cutărei opere. Am aminti aici sentimentele delicate nutrite de scriitor pentru actrița Antonina Szczygielska sau pentru Wanda Toczyłowska, de exemplu, cea din urmă transmițînd ecouri puternice în Wanda din romanul *Vampirul*. Altădată, în sfîrșit, datele noi permit corijarea unor afirmații de strictă istorie literară. Accidentul de cale ferată, de pildă, cu urmări atît de importante pentru evoluția conceptuală a artistului, este localizat, de astă dată fiind exclusă posibilitatea erorii, în anul 1900; cercetători anteriori, printre ei și subsemnatul, în baza unor materiale acum depășite, optau pentru anul 1899.

Dar, oricît de vast, de bogat ar fi la un moment dat materialul documentar cu referire la un scriitor, în cazul lui Reymont nu este nicidecum prea bogat, totdeauna vor rămîne unele intervale de timp mai puțin limpezi, o reconstituire perfectă nefiind niciodată cu putință de realizat. Prin urmare, și în volumul în discuție vor exista unele afirmații care nu pot fi urmărite documentar pînă în ultimele consecințe, mai ales cînd asemenea susțineri nu-și află contraforturi convingătoare nici în creația beletristică. În acest sens, este cu totul chestionabilă și fort uită ideea potrivit căreia Reymont „a fost socialist", formulată la pagina 27; argumentele epistolare sau factologice aduse de autoare în sprijinul acestei aprecieri nu sînt deloc concludente: în biblioteca scriitorului s-au păstrat cîteva broșuri socialiste, a fost suspectat de organizarea unei greve a muncitorilor din Łódź și a plecat undeva, fără să spună la nimeni. În realitate, Reymont a fost sensibil la frămîntările muncitorești numai din punct de vedere umanitar și național; o demonstrează fără putință de tăgadă întreaga-i operă cu subiecte referitoare la viața și mișcările proletare, o va demonstra îndeosebi atitudinea față de ecourile revoluției

din 1905—1907, cînd nu a înțeles rostul acțiunilor muncitorești de la Łódź ș.a. Dealtminteri, însăși autoarea afirmă la pagina 207 că Reymont „a visat la independența celui fără de partid".

Se înțelege, astfel de neajunsuri, foarte puține, nu micșorează cu nimic meritele cărții și, implicit, contribuțiile autoarei. Împlinirile biografice numeroase și corectarea unor afirmații greșite, completate de materialul iconografic bogat și de utilul indice de la sfîrșit, reprezintă o valoare documentară apreciabilă în perspectiva viitoarelor studii asupra moștenirii literare reymontiene.

Stan Velea

OLGA ZAICIK, *Henryk Sienkiewicz*, București, 1972, 224 p.

Cunoscută mai ales prin traducerile din literatura polonă — amintim doar cele cinci volume din *Potopul* lui H. Sienkiewicz apărute în 1969 în colecția B.P.T. —, Olga Zaicik își încearcă pentru a doua oară condeiul pe tărîmul mai dificil al istoriei literare. În 1965, în *Pasiunea romantică*, își plasa interesul asupra vieții și operei aparținînd primilor doi dintre cei trei corifei ai romantismului polonez, Adam Mickiewicz și J. Słowacki, acum însă autoarea își strămută observația în epoca imediat următoare, cunoscută în literatura polonă și sub denumirea de pozitivism, din pricina ideilor de coloratură utilitaristă care impregnează creația celor mai mulți scriitori din această perioadă. În aparență, așadar, o trecere de la romantism la pozitivism, care, pentru cititorul neinițiat, ar putea semnifica o ruptură în preocupările exegetei, date fiind principiile fundamental contradictorii care alcătuiau cele două sisteme filozofice. În aparență, subliniem, deoarece în realitate, chiar dacă avem de-a face cu un context temporal și literar diferit, este îndeobște cunoscut că Sienkiewicz, prin fizionomia sa artistică, se apropie mai mult de estetica romanticilor decît de aceea a contemporanilor săi înregimentați sub flamurile ideologiei pozitiviste. Lucrarea de față continuă deci un interes și înclinații mai vechi, cu rezultate notabile. Fiindcă, deși opera lui Sienkiewicz — nuvele și romane — a circulat masiv în România încă de la începutul secolului, realizînd tiraje impresionante în vremea noastră, încercările interpretative — articole pe probleme, jubiliare, prefețe, recenzii etc. — s-au aplicat mai totdeauna unor zone delimitate ale creației, autorii ambiționînd arareori cuprinderi exhaustive. Cartea Olgăi Zaicik reprezintă și din acest punct de vedere un pas înainte, constituind primul studiu de proporții ample și cu intenții monografice.

Închegată din șapte capitole urmate de o bibliografie a traducerilor în limba română, monografia *Henryk Sienkiewicz* cuprinde o expunere a biografiei împletită cu opera, în care principiul ordonator principal este cel al cronologiei. Firește, modalității în sine nu i se poate aduce nici o obiecție, cu toate că de multe ori obligă la unele reveniri — se întîmplă și în volumul în discuție —, care ar fi putut fi evitate în cadrul unei analize pe probleme, de exemplu, înșiruite în raport de importanța lor în ansamblul creației cercetate. Toate capitolele sînt precedate de *motto*-uri excerptate din Sienkiewicz ori alți autori celebri, care încifrează idei menite să sugereze într-un fel, cîteodată prea apăsat metaforic, conținutul sau semnificațiile prezentării care urmează.

Primele două capitole sînt, de fapt, o introducere în exegeza propriu-zisă, pe care o prefigurează, formulînd elementele din care aceasta va crește. În cel dintîi, intitulat expresiv *Repere*, O. Zaicik trece în revistă împrejurările nașterii, vitregia anilor de studii și debutul literar, schițînd ambianța precumpănitoare a ideilor pozitiviste care hotărăsc și direcția în consens a primelor avînturi estetice, deși de pe acum se pot depista inserțiile romantice pe care autoarea le suprasolicitează întrucîtva. Asemenea fisuri există într-adevăr și ele se vor dezvolta ulterior, determinînd ruptura de pozitivism, dar asta se va întîmpla mai tîrziu,

odată cu maturizarea scriitorului, după cum o pot lesne demonstra unele opere ulterioare. Strîns legat de procesul statornicirii conceptuale a lui Sienkiewicz este şi capitolul al doilea, *Dincolo de ocean*, în care se relevă cu pătrundere importanţa şi urmările călătoriilor scriitorului în America: maturizarea artistică, teme rurale, patriotice, trăsături caracterologice ale viitoarelor personaje etc.

Următoarele două capitole, *Trilogia istorică* I şi II, care constituie miezul cărţii, sînt consacrate tripticului istoric care, alături de alte romane de acelaşi fel, l-a impus, indiscutabil, ca maestru al genului în ţara sa. Era de aşteptat ca Olga Zaicik să-şi concentreze stăruitor atenţia îndeosebi asupra acestor opere. Ceea ce şi face, insistînd cu lux de amănunte, în urma unei documentări apreciabile care se întrevede printre rînduri, asupra genezei, a problematicii, tipologiei etc. Pornind de la părerile lui Sienkiewicz despre roman, autoarea analizează cu ascuţime şi îndelung conţinutul intenţional antrenant al trilogiei, structura factologică, refăcînd analitic din strălucirile pînzei artistice un trecut istoric deosebit de sugestiv în iureşu-i eroic. Fără a neglija unele paralelisme — de apropiere sau deosebitoare — cu reprezentanţi de marcă ai romanului istoric din alte literaturi, cu westernul modern ori cu folclorul, Olga Zaicik a păstrat detaşarea necesară pentru a formula nu o dată şi scăderile uşor detectabile ale celor trei romane, *Prin foc şi sabie*, *Potopul* şi *Pan Wołodyjowski*, explicitînd o dată în plus o ierarhizare valorică reală, în fruntea căreia se află *Potopul*. Afirmaţiile autoarei sînt în genere pertinente, găsindu-şi suficientă acoperire în argumentele demonstraţiei. Unele susţineri însă, rare — mai de amănunt sau privind planuri mai ample — pot fi chestionate, ele implicînd şi posibilitatea unor alte puncte de vedere. De pildă, la pag. 74 citim: „Neînţelegerea cu Prus, Orzeszkowa şi ceilalţi pozitivişti porneşte de aici, dintr-o severitate excesivă faţă de nişte opere realiste [...] care i se par (lui Sienkiewicz — *n.n., St.V.*) — fără temei — că ponegresc realitatea poloneză". Or, Sienkiewicz şi-a declarat în repetate rînduri nonaderenţa la realităţile poloneze contemporane, fundamentîndu-şi astfel îndreptarea spre trecutul glorios. În consecinţă, n-avea de ce să fie împotriva unor opere care „ponegreau" o realitate pe care n-o accepta nici el. Tot aşa, n-am subscrie afirmaţiei cum că Sienkiewicz a avut o adevărată slăbiciune pentru Janusz Radziwiłł numai pentru că nu a folosit în portretizarea lui ironia, sarcasmul, farsa bufonă, parodia şi persiflarea. Întrebuinţarea acestor mijloace ar fi dus, poate, la rezultate contrare; cel batjocorit se bucură mai totdeauna de un dram de compasiune din partea noastră, aşa că trădarea de patrie a înfumuratului aristocrat este condamnată cu mijloace sobre, austere chiar, mai potrivite cu gravitatea faptelor sale, ceea ce nu presupune în nici un fel o anume simpatie din partea romancierului. Pe de altă parte, în ceea ce priveşte interpretarea de ansamblu, mărturisim că în cazul primei părţi a trilogiei, *Prin foc şi sabie*, pe parcursul lecturii am simţit nevoia unei pedalări mai stăruitoare asupra registrului estetic care menţine viabilitatea operei şi care apare mult subţiat în comparaţie cu cel al motivelor istorice.

După publicarea trilogiei istorice, H. Sienkiewicz a elaborat două romane cu subiecte extrase din lumea contemporană, a căror situare în perimetrul esteticii autorului a produs şi produce încă multă bătaie de cap istoricilor literari. Este vorba de *Fără ideal* (O. Zaicik traduce *ad litteram Fără dogmă*) şi *Familia Połaniecki* care au fost considerate drept o revenire la problematica şi maniera proprii vîrstei de început a creaţiei. Pe o cale apropiată merge şi O. Zaicik în capitolul *Romanele contemporane*, apreciind cele două romane ca o zonă deosebită de preocupările istorice, ca o întoarcere la o modalitate anterioară care-i adusese consacrarea scriitoricească. Pe lîngă această perspectivă critică, devenită tradiţională, este însă posibilă şi alta, care afirmă o linie neîntreruptă, o continuitate în planul estetic mai larg, într-un cuvînt, care face joncţiunea cu principiile preconizate, înainte şi după aceea. Căci, deşi deosebite de romanele istorice prin particularităţile intrigii şi planurile temporale, *Fără ideal* şi *Familia Połaniecki* se apropie de ele prin obiectivul urmărit şi soluţia propusă pentru rezolvarea impasului social contemporan: regenerarea aristocraţiei funciare în „purga-

toriul'' energiei burgheze și reîntoarcerea la proprietatea agrară exploatată corespunzător noilor condiții[1]; deci un fel de patriarhalism romantic.

Pasiunea pentru romanul istoric învinge însă curînd, astfel că după o întrerupere de cîțiva ani, reconfortantă probabil, cum s-a mai spus, Sienkiewicz revine cu interes sporit la vremurile de altădată, evocînd momente cruciale din istoria Poloniei medievale în *Cavalerii teutoni* sau a Romei din timpul lui Nero în *Quo vadis*; creația din urmă i-a adus în 1905 Premiul Nobel. Olga Zaicik marchează această întoarcere la poziții tematice antecedente în capitolul *Celelalte romane istorice*. Exegeza întreprinsă pe itinerarul celor două romane, zăbovind pe toate planurile analizei: geneză, factologie, caractere și răsfrîngeri estetice pune bine în lumină plusurile de realizare, subliniind particularități de meșteșug și problematică prin raportarea la creații similare anterioare ori la alți scriitori. Am observa aici doar abundența nu întotdeauna suficient motivată a citatelor și, pe de altă parte, un amănunt, poate, dar cu rosturile lui în demonstrație, inconsistența afirmației potrivit căreia aderarea lui Vinicius la creștinism este îndestul susținută în roman de factorul sentimental. E adevărat, iubirea lui pentru Ligia poate fi un motiv puternic, dar el rămîne în afara puterii de seducție a noii religii; e un element propice care putea influența considerabil, dar nu hotărî o schimbare care acționa pîrghii esențiale ale existenței, datorii și credințe adînc înrădăcinate în conștiința personajului. Convertirea, fundamentată doar prin iubire, rămîne o orbire cu valabilitate de moment, care, mai de vreme sau mai tîrziu și-ar fi vădit netemeinicia.

În fine, capitolul din urmă, *Gloria*, mai puțin dens ca celelalte, remarcă răspîndirea peste hotare a operelor lui Sienkiewicz și enunță, mai mult, posibilitatea unor raporturi binare, termenii comparației fiind Sienkiewicz, pe de o parte, și literatura română, pe de alta. Cît despre bibliografia traducerilor în românește, este desigur binevenită; întregită și cu aprecieri asupra calității tălmăcirilor, ar fi adus contribuții deloc minore la înțelegerea în curgerea vremii a creației sienkiewiczene. De asemenea, un indice de nume și de opere, care nu sînt neapărat doar semnele unei pedanterii pseudoștiințifice, cum se mai crede adesea, ar fi ușurat simțitor mînuirea volumului. Dar monografia Olgăi Zaicik își are incontestabil meritele ei, oferind cititorului român o viziune relativ bogată asupra unei personalități reprezentative pentru literele poloneze. Cele cîteva observații critice formulate, intenționează a dovedi, de prisos, de altfel, justețea acestei afirmații.

Stan Velea

„*PROHEMIO* — revista cuatrimestral de lingüística y critica literaria'', I, 1 (abril), 2 (septiembre), 1970, 320 p.

Editura „Planeta'' a inițiat de curînd, paralel cu publicarea colecției de eseuri care-i poartă numele, și publicarea unei reviste trianuale de lingvistică și critică literară — „Prohemio'' * (din care au apărut pînă în prezent doar două numere), al cărei țel este, după cum se indică în programul care deschide primul număr, „de a se strădui, la nivel cultural, să străbată vechile drumuri, încercînd în același timp să croiască poteci noi, prin încorporarea și experimentarea cuceririlor celor mai înaintate ale lingvisticii și criticii literare'' (p. 3).

---

[1] Pentru o demonstrație mai amplă vezi: St. Velea, *Contradicție sau continuitate?*, în „Revista de istorie și teorie literară'', 1967, nr. 1, p. 147—149.

* Titlul face aluzie la cunoscuta *Carta y prohemio al Condestable de Portugal*, prima artă poetică în limba castiliană, scrisă de marchizul de Santillana, pătimaș admirator al operelor Renașterii italiene, care i-au slujit drept model de creație.

Revista — se arată în continuare — „se naşte ca o expresie a prieteniei hispano-italiene, ca o continuare a unui dialog pe teme hispanice care a străbătut deja un lung traseu istoric prin curţile renascentiste, prin poeţii şi lingviştii secolului al XVII-lea sau în saloanele iluministe ale secolului al XVIII-lea" (loc. cit.).

Axată, într-adevăr, de preferinţă pe teme hispanice, revista nu exclude totuşi cîtuşi de puţin întregul mediu romanic (şi chiar ne-romanic, în ceea ce priveşte „încorporarea noilor nelinişti metodologice"), cu insistenţă specială asupra faţetei lui italice.

Acest lucru se reflectă destul de limpede şi în alcătuirea revistei, aflată sub un triplu patronaj : alături de Editura Planeta, deja menţionată, Consiliul Superior al Cercetării Ştiinţifice din Madrid şi Institutul de Literatură Spaniolă şi Hispano-americană al Universităţii din Pisa. Iar în consiliul redacţional, alături de personalităţile spaniole (Manuel Alvar, Rafael de Balbín, Antonio Prieto — Universitatea din Madrid, M. Baquero Goyanes — Universitatea din Murcia şi Emilio Orozco — Universitatea din Granada), fac parte şi doi prestigioşi hispanişti italieni : Guido Mancini — Universitatea din Pisa — şi Mario Di Pinto — Universitatea din Neapole —, ca să nu mai vorbim de colaboratorii italieni, care uneori îşi publică articolele chiar în limba lor maternă, nu în traducere spaniolă.

Structura internă a revistei cuprinde trei secţiuni : *Studia* — care înglobează articolele lingvistice şi literare de maxim interes general —, *Silva* — care reuneşte eseurile şi notele privind probleme mai speciale, de interes oarecum limitat — şi *Bibliotheca* — rubrica de recenzii, de înaltă ţinută academică, a revistei (sînt recenzate meticulos şi obiectiv o seamă de lucrări recente de teorie şi critică literară, ca de pildă numărul dedicat stilisticii de revista trimestrială *Langue française, Literatura comparată* de Claude Pichon şi André M. Rousseau) sau de lingvistică (*Semantica structurală* a lui Greimas, *Estudios de lingüistica general* de Francisco Rodriguez Adrados etc.).

Din sumarul primului număr, alături de studiile de tip filologic ale lui Guido Mancini (*Schema per una lettura delle „Coplas" di Jorge Manrique*), Antonio Prieto (*La sextina provenzal y su valor como elemento estructural de la novela pastoril*), Maria Grazia Profeti (*La traduzione francese del „Para todos" di J. Perz de Montalban*) sau Margarita S. Altolaguirre (*Dos elegias inéditas del poeta Manuel Altolaguirre*), ne-au atras în mod deosebit atenţia cele de tip stilistico-structural semnate de V. Eugenio Hernández Vista, Rafael de Balbín şi Cesare Segre.

V. Eugenio Hernández Vista este, la ora actuală, cel mai autorizat reprezentant al şcolii spaniole de stilistică structurală, creator al unei originale metode de analiză poetică, la baza căreia se află aşa-numitul (spitzerian) „principiu al convergenţei", şi pe care l-a aplicat pînă acum cu succes într-o serie de studii privind literaturile clasice şi hispanice (enumerate succint de autor, pentru informarea cititorilor revistei, într-o notă).

Studiul stilistico-structural pe care Hernández Vista îl publică acum în „Prohemio" se axează pe analiza faimosului sonet *El ciprés de Silos*, al poetului spaniol contemporan Gerardo Diego. Acest studiu este împărţit în trei capitole : primul se intitulează „Obiective şi probleme" şi tratează, la nivel teoretic, chestiunile metodologice şi, în strînsă legătură cu acestea, cele doctrinale. Interesează, îndeosebi, definiţia atît de controversatului concept de „stil" în viziunea cercetătorului spaniol : „Stilul se defineşte ca o figură — *Gestalt* — complexă, rezultată din întîlnirea în combinaţie liberă — nesupusă limitelor linealităţii — a elementelor lingvistice eterogene, provenite din diversele straturi distinse metodologic ca fiind constituenţi ai unităţii semnificative din care fac parte — straturile fonice, lexicale, ritmice, sintactice şi de construcţie. Convergenţa este tocmai această figură" (p. 25). Cercetătorul spaniol adaugă : „Nu este posibil să afirmăm că ne aflăm în faţa unui procedeu stilistic, şi, prin urmare, în faţa unui fapt lingvistic cu valoare semnificativă, specială, decît atunci cînd în aceeaşi unitate semnificativă există şi alte procedee, situate pe alte straturi lingvistice, susceptibile de o valorificare similară, convergentă către unitatea scenică" (p. 26).

După scurte considerații asupra rolului funcțional al titlului poetic ca „marcă de identificare", autorul trece la capitolul II al studiului său, care vizează „planul semnificantului". După ce acest plan al semnificantului este disecat analitic în straturile sale componente, mai sus enumerate, este luat în discuție, în capitolul al treilea, „Planul semnificatului", pentru a se stabili noțiunile potențate estetic prin convergența elementelor analizate anterior pe ansambluri semnificative.

Cealaltă contribuție hispanică de tip stilistico-structural din acest număr este semnată, la secțiunea *Silva*, de Rafael de Balbín și se intitulează *Structură ritmică și expresie* (R. de Balbín este autorul cunoscutei lucrări *Sistemul ritmicii castiliene*, Madrid, 1968). Este vorba de o suită de note în jurul ipotezei valorii stilistice pe care o poate avea în grupul melodic din versul castilian așa-numitul „vertice intensional", de la răscrucea ramurii tonale intensive cu cea tensivă. Concluzia cercetătorului spaniol este că, pe de o parte, verticele intensional oferă un suport structural suficient pentru diferențierea intenției expresive a poetului, dar că, pe de altă parte, influența expresivă a acestui element structural nu apare nici ca hotărîtoare, nici ca unică, ci doar ca secundară, ca ajutătoare în construcția poemului.

Același număr al revistei găzduiește și amplul studiu al cercetătorului italian Cesare Segre, intitulat *Între structuralism și semiologie*. Într-o primă parte a lucrării sale, autorul trece în revistă, sintetic, principalele curente critice manifestate în analiza operei literare, de la apariția faimosului *Cours de linguistique générale* al lui Ferdinand de Saussure, pînă în zilele noastre, insistînd în mod special asupra programului noii critici franceze și al semiologiei actuale. În paginile următoare, se oprește să mediteze asupra unor implicații de natură semiologică, precum relațiile dintre a) semiologie și lingvistică, b) semn și simptom și c) emițător și receptor. Partea finală a lucrării este o descriere a posibilităților de aplicare în artă a metodologiei semiologice. Iată cum sună paragraful conclusiv al studiului în discuție: „Așa cum fundamentele semiologice ale operei sînt o condiție a înțelegerii ei (care tocmai de aceea este atît de redusă atunci cînd se bazează pe coduri parțial stinse sau proprii altor culturi), tot astfel acțiunea operei se desfășoară mai cu seamă în tiparele structurilor semiologice ale culturii în sînul căreia s-a născut. A căuta incidența operei în praxisul imediat al beneficiarilor ei, înseamnă a nu-i înțelege natura, înseamnă, realmente, a o sărăci. Dacă opera de artă este autentică, aduce un aport cognitiv care se repercutează amplu în forma de a privi realitatea; este, literalmente, „tulburătoare". Prin intermediul cititorilor ei, impune structurilor semiologice ale unei culturi un imbold care le poate transforma hotărîtor. În aceasta constă misiunea revoluționară a artei, revoluția ei permanentă și victorioasă" (p. 97).

Tot un cercetător italian, Alessandro Finzi, semnează un nu mai puțin interesant articol în numărul doi al revistei, intitulat *Analiza numerică — instrument critic în studiul poeziei lui Antonio Machado*. Este evident că avem a face cu o abordare de tip stilistico-cantitativ a operei marelui poet spaniol amintit. Autorul studiului se oprește deocamdată asupra a două cicluri reprezentative, *Soledades* și *Nuevas canciones*, specificînd că este vorba doar de un studiu preliminar, în vederea unei analize complete a creației poetice machadiene, în care să se urmărească, cu metodele obiective, de tip matematic, alese, dincolo de „analiza poeziei lui Machado ca limbă", deschiderea unor ferestre către „analiza studiului limbii lui Machado ca poezie".

Sînt interesante amendamentele de tip teoretic pe care cercetătorul le aduce metodei, privind trei mari limite ale aplicării ei în poezie, spre deosebire de științele exacte: 1) omogenitatea și dimensiunile modulilor; 2) irepetabilitatea materialului; 3) interacțiunea valorilor. Valorificarea poeziei machadiene, în studiul amintit, este realizată tocmai în funcție de acești trei factori, interesul lucrării rezidînd tocmai în maniera personală de elaborare și interpretare critică ulterioară a datelor cantitative brute, așa cum o propune A. Finzi,

Din sumarul acestui al doilea număr, mai semnalăm studiile de interes istorico-literar primordial semnate de Manuel Alvar (*Novela y teatro en Galdós*), Blanca Periñán (*La „Grammatica" de Lorenzo Franciosini*), Medardo Fraile (*Teatro y vida en España*: *„La camisa"*, *„La corbata"* y *„Tres sombreros de copa"*), sau Giuseppe di Stefano (*El crepúsculo del liberal*: *Martínez de la Rosa en Roma en el 48 y el drama „Amor de padre"*).

Pentru numerele sale viitoare, „Prohemio" anunță colaborări ispititoare ale unor personalități de renume european în domeniul lingvisticii și criticii literare actuale, precum Helmut Hatzfeld, Erich von Richthofen, A. Valbuena Prat, A. Valbuena Briones, Emilio Orozco, Luis Michelena, José Luis Pinillos, S. K. Šaumjan, Alfredo Hermenegildo, A. K. Zolkovsky etc., promițînd să devină astfel în scurt timp o prezență indispensabilă în biblioteca oricărui specialist care se dorește informat la zi asupra acestor probleme de acut interes actual.

Domnița Dumitrescu

MARIANO BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona Editorial Planeta, 1970, 244 p.

Dintre editurile spaniole actuale, poate că „Planeta" — din Barcelona — este cea mai receptivă la înnoirile metodologice de tip structural care-și fac loc din ce în ce mai impetuos în curentele cercetării lingvistico-literare europene. Este binecunoscută specialiștilor recent creata colecție de „Ensayos/Planeta — de linguística y critica literaria", aflată sub prestigioasa direcție a profesorilor Angel Valbuena Prat și Antonio Prieto, în care au apărut pînă acum lucrări de teorie și critică literară și stilistică precum: Georges Poulet, *Los caminos actuales de la crítica*, Mario Fubini, *Métrica y poesía*, Cesare Segre, *Crítica bajo control*, sau Tzvetan Todorov, *Literatura y significación*, și se află sub tipar, între multe altele, Victor Šklovski, *Sobre la prosa literaria*, U. Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, Helmut Hatzfeld, *Estudios de estilística*, B. Terracini, *Análisis estilístico* sau *Retórica general*, de un colectiv condus de J. Dubois.

Contribuția hispanică originală a colecției la promovarea acestor noi direcții de dezvoltare a analizei literare pe tărîm iberic este reprezentată deocamdată* prin cu viu interes așteptatele volume ale lui V. Eugenio Hernández Vista, *Estudios de estilística estructural*, Gregorio Salvador, *Estilística estructural*, José Simón Díaz, *Metodología de la investigación literaria* sau María del Pilar Palomo, *Perspectiva crítica del comentario de textos*, și prin deja apărutul *Estructuras de la novela actual* al profesorului de literatură spaniolă de la Universitatea din Murcia, considerat, la ora actuală, ca unul dintre cei mai reputați specialiști în domeniul artei narative, Mariano Baquero Goyanes.

Lucrarea este divizată în 18 capitole, precedate de o introducere în care autorul își expune succint intențiile care l-au călăuzit în cercetare, subliniind că ceea ce oferă cititorilor nu este „nici o apologie, nici o diatribă, ci pur și simplu o bine intenționată descriere a situației romanului modern", studiat sub aspectele „privitoare la distribuția și organizarea conținutului, a tiparelor și a ritmului său". El precizează totodată că, deși titlul lucrării vizează în aparență exclusiv fenomenul narativ actual, exemplele clasice ale unor romane de literatură universală a secolelor trecute, „pentru motive de interes structural evident

* Ne referim strict la lucrările de teorie literară și stilistică modernă, făcînd abstracție de celelalte tipuri de lucrări pe care le mai cuprinde colecția în discuție (lingvistică, filologie, istorie literară, literatură comparată etc.).

și în scopul confruntării lor cu elementele observabile în narativa contemporană", nu au fost nici o clipă ocolite.

Primul capitol al cărții discută „Conceptul de structură" sub trei aspecte și anume: 1. Concepte relaționabile cu acela de structură; 2. Structura romanescă și 3. Structura și structuralismul. După ce încearcă o delimitare între o suită de termeni considerați nu o dată dacă nu sinonimi, măcar strîns înrudiți (structură, formă, stil, tehnică, perspectivă), autorul se oprește asupra definirii structurii românești ca modul specific de organizare a elementelor componente ale unui roman, caracterizate prin inseparabilitate. Capitolele imediat următoare se situează în continuare pe linia adîncirii și nuanțării definiției enunțate. Astfel, capitolul II tratează despre „Structură și compoziție", iar capitolul III, intitulat „Structură epică și structură romanescă", tratează pe larg despre structura „episodică", văzută ca un element susceptibil de a fi moștenit din epopee, fapt care prilejuiește autorului interesante considerații pe marginea romanelor de tip călătorie, sau de tip căutare, precum și a Bildungsromanului.

Capitolul IV, intitulat „Structura dialogată", se ocupă de factorii structurali pe care se bazează relația dintre roman și teatru, insistînd îndeosebi asupra *monologului interior*, ca tehnică susceptibilă de a deveni, minuită exclusiv de-a lungul unui întreg roman, factor structural, ca și subconversația de tip sarrautian. Capitolul următor, intitulat „Forme de bază ale romanului", analizează cunoscuta clasificare structurală a acestora în romane de caracter, romane dramatice și romane cronică, preconizată de E. Muir. În capitolul imediat următor, „Poezie și roman", autorul aduce în discuție și o altă clasificare, aparținînd Irenei Simon, a modalităților românești, în modalități epice, dramatice și lirice. Baquero Goyanes insistă în special asupra acestei din urmă modalități, considerînd-o în forma ei de manifestare cea mai frecventă la ora actuală, aceea de roman mitic.

Odată cu capitolul VII, autorul intră propriu-zis în analiza elementelor structurale ale romanului, tratînd succesiv „Spațiul și timpul", „Structura și ritmul", cu o privire specială asupra conceptelor de „pattern" și „rhythm", așa cum apar ele la Forster, teoretician căruia Baquero Goyanes îi acordă adesea o minuțioasă atenție critică.

Deosebit de amplu este capitolul următor, VIII, în care autorul discută „Structura muzicală" a romanelor, clasificabile metaforic în simfonie, suită, temă cu variațiuni, fugă sau contrapunct (exemplele analizate sînt opere de Huxley, Lawrence Durell, Malcom Lowry, Lévi-Strauss, Michel Butor). În continuare, criticul spaniol se ocupă de laitmotiv ca „unul dintre procedeele cele mai utilizate pentru obținerea unei structuri narative apropiate de cea muzicală" (p. 95); funcția structurală a *laitmotivului* este exemplificată în *David Copperfield* și în *Sanctuarul* lui Faulkner (respectiv, personajele Peggotty și gangsterul Popeye).

Capitolul următor, IX, încearcă să stabilească rolul capitolului în structura romanului mai cu seamă în cel de tip muzical. După ce este amintit rolul finalului de capitol în imobilizarea acțiunii, rolul întinderii acestuia în accelerarea sau încetinirea ritmului narativ și rolul structural al titlurilor capitolelor în romanele secolului trecut autorul își concentrează atenția asupra disoluției capitolului în romanul actual — disoluție realizată fie „printr-un proces de lărgire, de creștere, în așa fel încît un singur capitol este de ajuns pentru întreg romanul, fie printr-o excesivă trunchiere sau atomizare" (p. 110). În final, se fac o serie de considerații pe marginea influenței procedeelor cinematografice (prim-plan, flash-back, vocea din off, ralenti-ul) asupra artei compoziționale de tip narativ.

Capitolul X, intitulat „Persoană, mod și timp în structura romanului", este dedicat personajelor — mai ales secundare și colective — și persoanelor narative (I, II, III). Apoi, ca o chestiune strîns legată de aceea a pronumelor personale determinante pentru structura narativă, este abordată problema modurilor și a timpurilor verbale ale narațiunii. Capitolul XI — „Dezordini și digresiuni" — tratează destul de amplu problema „dezordinei cronologice"

din romanul tradițional, precursor al celui actual (cel mai ilustru înaintaș în această privință este socotit Sterne, cu structura sa digresivă din *Tristram Shandy*), după care aceeași problemă este descrisă la nivelul romanului actual, subliniindu-i-se implicațiile structurale. O lungă digresiune, în acest capitol al degresiunilor, este consacrată romanului polițist, ajungîndu-se la concluzia că el este, „mai degrabă decît o specie literară, mai cu seamă o structură" (p. 146). „Atît de netedă, atît de limpede, atît de — într-un anumit fel — dată o dată pentru totdeauna, încît — continuă autorul — mă îndoiesc să existe vreo altă modalitate literară comparabilă cu ea sub acest aspect" (*loc. cit.*).

Ultimele șapte capitole ale cărții sînt dedicate structurilor romanești privite în ansamblu. Astfel, capitolul XII este dedicat „Structurilor perspectivistice", în care se intersectează cu punctul de vedere al autorului diverse alte puncte de vedere aparținînd personajelor. Pentru exemplificare, Baquero Goyanes analizează mai pe larg două romane ale lui Wilkie Collins, precum și perspectivismul proustian, apoi trece la aplicarea conceptului în romanul actual universal și hispanic, în care, după opinia sa, „structura romanescă perspectivistă funcționează adesea ca expresie a unei lumi — aceea a zilelor noastre — în care nimic nu mai pare sigur sau solid, amenințată cum este, din toate părțile, de rupturi, transformări, bănuieli: *l'ère du soupçon*, cum a spus Nathalie Sarraute" (p. 171).

Capitolul XIII se intitulează „Romanul — scriitură discontinuă" și se referă la abolirea timpului și la flexibilitatea structurală maximă pe care aceasta o implică, făcînd din romanul actual o „scriitură discontinuă", caracterizată prin libertate compozițională și fluiditate structurală.

În strînsă legătură cu cele de mai sus, capitolul XIV este dedicat mult discutate noțiuni de „Structură închisă și structură deschisă"; prototipul celei dintîi este considerat a fi romanul polițist. Sînt deosebit de interesante considerațiile autorului cu privire la structura închisă sau deschisă a romanelor baroce din secolele XVI—XVII; el conchide că „structura închisă apărea la epoca aceea în *roman*, așa cum era el cultivat și intitulat pe atunci, în vreme ce în narațiunile întinse, pentru care nu exista o denumire fixă — se folosea de exemplu *istorie*: acesta este numele pe care Cervantes îl dă „Iscusitului cavaler Don Quijote de la Mancha" — se caracterizau de obicei prin structuri deschise. *Istoria* putea să se acomodeze la ritmul vieții, nevăzîndu-se constrînsă de limitele care erau firești pentru roman și care, în consecință, tindeau să-l închidă" (p. 197).

La fel de interesante sînt și considerațiile autorului din capitolele XV—XVI, asupra „Structurilor geometrice" și asupra „Spațiului și vizualității" în roman. Rînd pe rînd sînt analizate succint structura circulară, structura spiralată, structura concentrică, cea poliedrică, cea stereoscopică, apoi structura simetrică („geminată"), structura bipartită („dipticul") și cea tripartită („tripticul"), așa-numita structură „haotică" — de tipul album fotografic, lanternă magică sau caleidoscop —, în sfîrșit, structura tipografică — un fel de caligrame romanești ilustrate de autor prin lucrarea lui Butor, *Mobile: étude pour une représentation des Etats-Unis*. Penultimul capitol al cărții, foarte scurt, se ocupă de roman ca joc (elementul ludic menționat în titlu) și de structura lui combinatorie (care apare foarte explicit în romanele în care i se încredințează fanteziei cititorului sarcina ordonării materialului narativ).

Ultimul capitol al cărții, de concluzii și sinteze, repetă la un singular atotcuprinzător titlul întregii lucrări: „Structura romanului actual". Criticul spaniol încearcă, în finalul lucrării sale, o valorificare a elementelor formale discutate anterior, prin construirea unui, controversabil de altfel, model de actual „roman pur", care, prin supralicitarea densității intelectuale și a calităților formale, s-ar opune anteriorului roman pur și simplu, căruia i se negau adesea asemenea virtuți potențiale. El observă totuși, cu acuitate — și aceasta ni se pare a fi adevărata concluzie a cărții —, că „în majoritatea cazurilor se va fi remarcat

că structurile socotite ca actuale își află antecedente uneori foarte îndepărtate. Noutatea nu constă atît în structura în sine, cît în reiterarea ei și în noua semnificație care se poate percepe îndărătul său, așa cum se întîmplă de fapt în zilele noastre" (p. 241).

Este neîndoios că studiul lui Mariano Baquero Goyanes reprezintă un prețios ghid în descifrarea fațetelor artei narative contemporane, căci, așa cum arată autorul, „fără cunoașterea structurilor narative, este foarte posibil ca labirintul producției romanești actuale să devină și mai întortocheat. Un labirint nu încetează însă de a fi și el o structură, și numai cine cunoaște această structură, cine-i posedă cifrul, poate să aspire la a-l străbate, cu speranța de a-i afla ieșirea" (p. 244).

Domnița Dumitrescu

BIBLIOTECA ASTRA SIBIU

„Revista de istorie şi teorie literară" publică studii şi articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 73, Bucureşti.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

* * * **Probleme de literatură comparată şi sociologie literară,** sub redacţia: Al. Dima, 1970, 447 p., 24,50 lei.

* * * **Studii de literatură universală şi comparată,** sub îngrijirea: I. C. Chiţimia, 1970, 363 p., 16 lei.

* * * **Izvoare folclorice şi creaţie originală. Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu,** sub îngrijirea: Ovidiu Papadima, 1970, 328 p., 21,50 lei.

* * * **Bibliografia analitică a periodicelor româneşti,** vol. II, 1851—1858, partea a II-a, întocmită de Ioan Lupu, Dan Berindei, Nestor Camariano şi Ovidiu Papadima, 961—1347 p., 41 lei.

* * * **Temelii folclorice şi orizont european în literatura română,** sub red.: Ovidiu Papadima, 1971, 479 p., 26 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Probleme de bază ale literaturii române vechi,** 1972, 491 p., 30 lei.

STAN VELEA, **Scriitori polonezi. Studii monografice,** 1972, 441 p., 28 lei.

* * * **Studii şi cercetări de bibliologie,** XII, 1972, 311 p., 19,50 lei.

REV. IST. TEORIE LIT, T. 21, Nr. 4, P. 577—744, BUCUREŞTI, 1972

I. P. I. c. 1712

43461

Lei 25.—